

結句有情

——ワイアットからシェイクスピアへ——

櫻井正一郎

はじめに

ペトラルカの移入から出発したイギリスのソネットには、ペトラルカにはない独自の性質がいくつかある。そのなかの一つとして、最後の二行を必ずカブレットで結び、その二行が前の部分から独立するという性質がある。その最後の二行を本稿では結句と呼ぶが、イギリスのソネットの歴史をこの結句が発展する歴史としてとらえるのも一つの方法である。本稿の前半、すなわち一、二、三章は、そういう含みを持たせながらこの結句の歴史を跡づけようとしたものである。ここでいう歴史とは、ワイアットから始まってシェイクスピアまでを意味する。シェイクスピアについては、本稿の後半を独立させて特にそれにあてることになった。この構成をとった直接の理由は、本稿が初めはシェイクスピアの結句を調べることから出発したという成立事情に依るが、しかしそういう事情は別にしても、シェイクスピアは結句の歴史の上でも独立して論ずるに足るといふ客観的な理由がある。なお本稿の前半と後半四、五、六章とは有機的に結びついているが、ただ前半を結句の歴史として独立させたために、後半のためには不要な記述も部分的にはあるが含まれることになった。

まず初めに、本稿が結句の歴史をワイアットからとした理由を明らかにしておかねばならない。つまり結句の歴史をどこまで遡るかという問題である。ワイアットまでは確実に遡れる。なぜかといえば、ワイアットの作またはそう推定されているソネットとして現存するもの二七篇⁽¹⁾、その全部の結句がカプレットをなし、シンタックスの上でも結句が独立しているもの一二篇⁽²⁾、独立する傾向にあるもの六篇⁽³⁾に及ぶ。問題はワイアットから先に遡れるかどうかである。これから先は、結句の起源だけではなく、イギリスのソネットの起源そのものを求める試みと重なってゆく。その試みの中には、今日までに有力視されているものが一、二あるが、しかしそれらを結句の起源を求める試みとしてみた場合に、はたして成功しているだろうか。この視点は、説そのものの当否を判断する基準にもなるので、多少繁雑にわたるきらいはあるが、できるだけ簡単に諸説を紹介検討してみることにする。

イギリスのソネットの起源について、最も綿密な論をたてているのはウォルター・L・ブロック⁽⁴⁾である。ブロックによると、一六世紀イタリアに流布していたある抒情詩集があり、その中の何人かの詩人、ことにヴェネディット・ヴァルキなる詩人のソネットに、後半の六行が四行プラス二行に分割される例がみられる。この類のソネットを、ワイアットは一五二七年のイタリア旅行の際に、まず間違いなく読んだという。しかしこの説は、なるほど韻律の上でカプレットをなすという結句の性質をこそ留意しているが、その結句が全体に対してはたす機能、それを本稿は後に説明するが、その機能については最初から論点にはしていない。起源の一つとして引かれているヴァルキの作になるソネットの結句⁽⁵⁾にも、イギリスのソネットにあるような機能は見当らないのである。このブロックの説よりは新しいものにF・T・プリンスの説⁽⁶⁾がある。これはイギリスのソネットの素地を、一五世紀のイギリスにあった休止行(Pausing line)に求めたものである。その休止行から成り立つ作品には、確かに

組み立てや論の進め方に、対句を用いることが多いといったイギリスのソネットの特徴が認められる。しかし他の個所にはないカブレットが最後にだけ配されて、それ以前の個所に対して何らかの機能を持つという役割は、そこにもまた認められないのである。以上の二つの説とは別系統のものに、ソネットの論理の組み立てを、中世からルネッサンスにかけてイギリスに影響の大きかったローマのレトリックによって説明しようとする試みがある⁽⁷⁾。この試みは、結句の起源を求めるとしては前記二説に較べればはるかに有利であるが、そもそもはシェイクスピアのソネットに対して行われた説であって、イギリスのソネットの起源、直接にはワイアットのソネットの起源として試みられたものではなかった。その上この試みは、イギリスのソネットの起源にまで拡大延長されない内に有力な反駁⁽⁸⁾にであって、説そのものの勢いがそがれた恰好にある。この試みについては、今後の再興に待つところが大きいであろう。以上のような諸説の内容と現在の状況を鑑みると、結句の起源をワイアットより先に遡るのは、現状では困難だとせざるをえないのである。

従って本稿はワイアットから始めるが、ワイアットからの結句の歴史を辿るにあたって本稿がとる方法は、結句のあり方を詩人毎に辿ろうとするにはない。そうした場合は中心論点が詩人論に逸脱する可能性があるからである。本稿がとる方法は、結句をその機能によってあらかじめ分類し、各々の分類項が各詩人によってどのように展開されて行ったかを探ることにある。それでは結句というものは、ソネット全体に対して持つ機能によってどのように分類できるであろうか。この点に関しては、個々の機能についての慣用化された呼び方はすでにでき上っているが、分類として慣用化されたものは未だでき上ってはいない。分類に近いものが、結句の機能を記述する内にはわざわざ無意図的に生まれている例がある程度に留まっている⁽⁹⁾。従って以下は、本稿が試みる実験的な試案にすぎぬと承知されたい。さて、結句はその機能によって次のように分類できよう。

1 要約 (summary)

2 転換 (turn)

3 追加 (addition) (3¹ 前進 3² 添加)

各々の項目を説明する。1の「要約」は、結句の機能として最も早くから意識されていたようである。⁽¹¹⁾この個所では、格言を響かせた一般的真理が述べられることが多い。ルネッサンス当時ソネットはエピソードの役目を果たしたといわれているが、それは結句の「要約」の機能に負うところが多かったのであった。2の「転換」は、先行する部分の内容を逆転するもので、多くは *but* や *yet* などの接続詞によって導かれる。イタリア型のソネットではこれが九行目で行われ、従って転換されてから後にまだ六行を残すが、それに対してイギリス型は僅か二行でそれを行うもので、そこに構造上の無理があると指摘されることが多い。⁽¹²⁾この項は人によっては次の3に含めているように見受けられるが、このように論点になり易く、順説と逆説という議論の方向の違いは大きいと思われるので、別項目として独立させることになった。3の「追加」は、「要約」が先行個所に対して新しい内容をつけ加えてはいないのに対して、それをつけ加えているものである。例えば論理的構造を持っているソネットの、論理の帰着になる部分がこの項に属する。ただ、追加する新しいものにも、新しさが先行個所に対して積極的な意味を持つものと消極的な意味を持つものがあり、その違いが作品の性格を変えることが大きいので、積極的なものを3¹「前進」、消極的なものを3²「添加」として区別した。総じてこの「追加」は、結句の機能として当然であるためであろうか、「要約」や「転換」ほどには意識されなかったきらいがあるが、数の上ではこの機能の結句が最も多く、また重要な問題を含むものでもある。以下1、2、3の順で、それぞれの結句の歴史を概観することにする。

第一章 「要約」の歴史

ワイアットがペトラルカを移入した方法は二つあった。一つは原典に従った翻訳の場合、もう一つは原典から離れた翻案によつた場合である。ペトラルカの原典にはない「要約」が、原典からの制約を受けることが少ない翻案に生成されるのは当然としても、その制約を受けることが多い翻訳の中にも生成されたのは興味深い。一例に引く原典は⁽¹⁾*Rime* 一八九番、有名なワイアット訳を併せて掲げると、

Passa la nave mia colma d'oblio

per aspro mare, a mezza notte il verno,

enfra Scilla e Caribdi, et al governo

siede 'l signore, anzi 'l nimico mio;

a ciascun remo un penser pronto e rio

che la tempesta e 'l fn par chiabbi a scherno;

la vela rompe un vento umido eterno

di sospir, di speranze, e di desio;

pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni

bagna e rallenta le già stanche sarte,

che son d'error con ignoranza attorto;

11

celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è la ragion e l'arte;
tal ch'incomincio a desperar del porto.

My galley charged with forgetfulness
Thorough sharp seas in winter nights doth pass
'Tween rock and rock, and eke mine enemy alas,
That is my lord, steereth with cruelty,
And every oar a thought in readiness,
As though that death were light in such a case.
An endless wind doth tear the sail apace,
Of forced sighs and trusty fearfulness;
A rain of tears, a cloud of dark disdain
Hath done the wearied cords great hinderance,
Wreathed with error, and eke with ignorance.
The stars be hid that led me to this pain,
Drowned is reason that should me comfort,
And I remain despairing of the port.

原典と比較しながら、要約の機能と結句のかたちかがどのように生れていったかを迎ってみよう。ワイアット訳の結句の冒頭、“Drowned is reason”は、例えは原詩により近く、“Reason and Art among the waves lie dead”（「クレーガー訳」）などとするよりも、力強い。その力強さは、一つには原詩から“Reason”のみを採ってほかを切り捨てて生れた単純さに依り、また一つには、“Drowned”ときりだす時の語勢に依る。多分ワイアットは、“morta”に対して“Drowned”をあてた時、母音が強く響くイタリア語と、子音ここでは[d]が強く響く英語との違いを意識していたに違いない。結果は前行との間に断層を作り、結句を二行目から切り離して独立させる傾向を作ったのである。ワイアット訳の二三行目を再び見ると、原詩の“la region”だけを残して「操舵術」を意味する“L'arte”を脱落させたために、具体よりも抽象を指向することになっている。原詩にはない、“that should me comfort”を挿入したのは、“comfort”または別の版によると“consort”が、弱いながらも“Drowned”と対になる効果を意図したものでだろう。これは抽象を指向しているのとあいまって、結句を警句、格言に近づけている。これらは難破の事態を普遍化してゆく過程であるが、それは事態を客観化してゆく過程だということもできる。今までは経験の中に浸りがちだったものが、結句に至ると経験の中から抜け出て、理性を失っているという自分の姿が見えてくるのである。といっても、原詩全体に客観化の精神がないというわけではない。一行目の、自分は恋に溺れて大事なことを「忘れてしまっ」ている、一行目の、私の帆布は「誤ちと無智とで織られている」に、その客観化の精神は認められる。しかしこの精神は、独立して格言化した結句の中で更に押し進められ、一段高い次元にまで押し上げられている。一般に「要約」の結句には、この例のように昇ってきてえられた視座の高さというものがある。我々は獲得された高い視座から、今度はソネット全体をふりかえるのである。客観化は結句に到達する条件としてあるだけでなく、到達した後の結果としてもあるといえる。話題を進める。

「要約」の結句の中では、例えばこのワイアット訳のように、描かれている情況がたとえ絶望的なものであっても、獲得された視座の高さと客観化とがあるために、結句にある精神は安定しているのである。悲劇的経験が、結句の中に収まる過程で、悲劇から離脱するのである。これはソネットの様式が持っている昇華作用とでもいうべきものである。このことは、なぜある詩人に「要約」が少く、別の詩人になぜ多いかを説明する。例えばシドニーの結句には「要約」が少いが、これはシドニーの目的が、自己矛盾に籠められた悲劇的狀況を専ら強調して表現することだったからである。ワイアットの二七篇のソネットの中で、「要約」の結句を持つものは一二篇⁽³⁾を数える。「要約」が占める比率は、例えば直後に続くサリィ、シドニーに較べると格段に高い。イギリスのソネットを創始した詩人の結句に対する関心が、少からず「要約」に向けられていた事実を物語る。

ところで我々は、「要約」の結句を数え上げる過程である事実気づくはずである。ある結句には「要約」の中に「追加」の要素が混じり、ある結句には「追加」の中に「要約」の要素が混じっているのである。前者の例をワイアットの次のソネットによって確認しておこう。

Farewell Love, and all thy laws for ever!

Thy baited hooks shall tangle me no more:

Senec and Plato call me from thy lore,

To perfect wealth my wit for to endeavour.

In blind error when I did persever,

Thy sharp repulse, that pricketh aye so sore,

Hath taught me to set in trifles no store,

And 'scape forth, since liberty is liever.

Therefore farewell! Go trouble younger hearts,

And in me claim no more authority;

With idle youth go use thy property,

And thereon spend thy many brittle darts:

For hitherto though I have lost all my time,

Me lusteth no longer rotten boughs to climb.

7

結句に「腐った枝」という比喩が見えるが、これは今まで色恋の世界のことを「目が見えない誤り」(五行)、「くだらな(こと)」(七行)と蔑視していたものを集約して敷衍したものである。そこにまず「要約」の要素がある。しかし「腐った枝」だといいつてる時、たとえ「腐った」という言葉にシェイクスピアにあるような強い道徳的な嫌悪感はまだ生まれていないとはいえず、色恋の世界を否定する感情が、先行個所よりも一段強まっているとみななければならない。つまりこの比喩の中には、「要約」とは別に、嫌悪感の亢進という「追加」の要素が混じっているのである。この傾向はワイアットにはむしろ少い方⁽⁴⁾で、他のソネット詩人の方にはるかに一般的である。典型例をサリーから引いてこの傾向を確認しておこう。⁽⁵⁾

Th'Assyrians king, in peas with fowle desyre

And filthye luste that staynd his regall harte,

In warr that should sett pryncelye hertes afyre
Vangyshd dyd yeld for want of martyall arte.
The dent of swordes from kysses semed straunge,
And harder then hys ladyes syde his targe;
From glotton feastes to sowldyers fare a change,
His helmet far above a garlandes charge.
Who scece the name of manhode dyd retayne,
Drenched in slouthe and womanishe delight,
Foble of sprete, unpaycyent of payne,
When he hadd lost his honor and hys right,
Prowde tyme of welthe, in stormes appawld with drede,
Murderd hym selte to shew some manfull dede.

一二行目まではアッシリアの王サーダナパラスの、これがヘンリー八世に対するあてこすりだったかどうかは別として、その王の鈍^{なつか}ぶりが描かれている。結句の一行目は、まずその鈍^{なつか}ぶりを、「順境にはおお威張り、逆境になるとたちまち恐れおののく」と一行で要約する。しかしそれに続く最終行では、これまで一貫して王を譴責してきたものが、「自殺して何とか面目を保った」として、いくばくかの名譽を回復せしめている。これがつまり「追加」の要素である。こういった混合例がどの詩人にあっても枚挙にいとまがないことからすると、ソネッ

ト作者の間では、単純な「要約」では不充分、「要約」と「追加」とを巧みに混合させることを技巧の洗練と心えていたふしが窺える。こういう傾向の中に比較的単純な「要約」が現れると、かえって新鮮に響くというのは事実である。

ワイアット以後単純な「要約」が多く現れるのはスペンサー、ドレイトン、ダニエルであるが、この詩人達に進む前にサリーについて簡単に触れておきたい。サリーはワイアットとは違って「要約」を本領とはしない詩人である。しかしそれではサリーがそれだけ客観的でなかったというとそれはまったく事実に反する。サリーの作品は対句を多く用いて分析的、内容にコミットするよりも内容を冷静に記述することが多く、従って作品全体が最初から客観的なのである。これを断っておいた上でスペンサーに移りたい。単純な「要約」がみられる一例として、*Amoretti* の中の次の高名なソネット⁽⁹⁾が相応しい。

*Lyke as a huntsman after weary chace,
Seeing the game from him escapt away,
sits downe to rest him in some shady place,
with panting hounds beguiled of their pray :
So after long pursuit and vaine assay,
when I all weary had the chace forsooke,
the gentle deare returnd the selfe-same way,
thinking to quench her thirst at the next brooke.*

There she beholding me with mylder looke,
sought not to fly, but fearelesse still did bide:

till I in hand her yet halfe trembling tooke,

and with her owne goodwill hir fymely tyde.

12

Strange thing me seemd to see a beast so wyld,

so goodly wonne with her owne will begyld.

結句の頭の、「いかにも不思議に思えたことです」という感想は、先行個所に潜在したものを顕したにすぎず、「荒っぽい動物が自分から進んで畏にかかって見事につかまりました」という実質部分は、先行部分をそのまま移し述べただけで、「要約」としての単純さが新鮮である。ただワイアットにあった一段高い結句の視座がここにはあるだろうか。一四行目の「自分から進んで」つかまったという記述には、なるほど冷静な観察者の眼があるが、これも一二行目で「自分から喜んで」とあるのを繰り返したにすぎない。スペンサーの結句はこの例が示すように、先行部分から同一平面を漸進してきて生成されるもので、結句の前に断層を作っておいて高い次元に登るといった態のものではない。いいかえれば先行部分と結句ではものを視る位置が同一なのである。このことはスペンサーの記述には熱烈な主張や強弁はなく、冷静な視点が最初から全体を覆っているという性質と関係がある。因みにスペンサーが *Amoretti* を書いた頃はすでに四〇の坂を越え、文人としても『妖精の女王』を書き終えていてソネットによって立つ必要はなく、ソネットを捧げた相手の女性もすでに愛をえていた未来の妻 (*Elizabeth Boyle*) であつた。

「要約」の結句で次に重要なソネット作者はドレイトン⁽¹⁾である。ドレイトンの結句には、多芸なこの詩人に相応しく、単純な「要約」もあれば「要約」と「追加」の混合もあるといった具合だが、単純な「要約」の中にシニックスピートの繋がりを示して重要なものが含まれている。まず、

As Love and I, late harbour'd in one Inne,
With Proverbs thus each other intertaine;
In Love there is no lack, thus I begin,
Faire words make Fooles, replyeth he againe;
Who spares to speake, doth spare to speed (quoth I)
As well (sayth he) too forward, as too slow;
Fortune assists the boldest, I reply,
A hastie Man (quoth he) ne'r wanted Woe;
Labour is light, where Love (quoth I) doth pay,
(Saith he) Light Burthen's heavy, if farre borne;
(Quoth I) The Maine lost, cast the By away;
You have spurne a faire Thred, he replies in scorne.
And having thus awhile each other thwarted,
Fooles as we met, so Fooles againe we parted.

結句は先行部分の擬人化された「愛の神様」と「私」との間のやりとりをふり返って、やりとりを交した「我々」のことを、「会った時も馬鹿、別れた時もやはり馬鹿」と要約している。こういう要約をさせたものは自嘲である。自嘲がソネットの世界に現れるのは、相手の女性を高めるための自嘲という、ペトラルカを経ってきた宮廷愛の常套クラシユに限られていた。シドニーが創造した恋人アストロフィルの口から聞かれる自嘲も、この常套を離れるものではない。そしてこのソネットの自嘲も、厳密に言えばこの常套とまったく無関係ではない。問答を交す中に恋の葛藤の苦しみが含まれていないこともなく、その意味で苦しみを訴えて女の機嫌をとるといふ常套と何とか結びついていよう。しかしこの歌の眼目は格言のやりとりに対する見方をうちだすところであり、できてくる自嘲は女を崇めるためのものではない。さてこの自嘲は、当時の格言ばやりを揶揄するところからできてくるが、格言のやりとりの部分をどうみるかは紙一重である。これを知恵者同志が交す当意則妙の機智のやりとりと要約することも、決してできなくはなかっただろう。問答の遠い祖先である中世の問答詩にもそういう要素はあったはずである。それをかくも馬鹿だったと要約したところには多少の無理が感ぜられる。その無理は、自嘲が問答から自然に出てきたのではなく、要約の動機として目的化しているところに由来しよう。これと同じ傾向が、次に引くこれもドレイトンのソネットにも窺えるはずである。

I hear some say, this Man is not in love :

Who ? can he love? a likely thing, they say :

Reade but his Verse, and it will eas'ly prove

O, judge not rashly (gentle Sir) I pray,

Because I loosely trifle in this sort,

5

As one that faine his Sorrowes would beguile :

You now suppose me all this time in sport,

And please your selfe with this Conceit the while ;

Yee shallow Censures, sometime see yee not,

In greatest Perils some Men pleasant be,

10

Where Fame by Death is onely to be got,

They resolute? so stands the case with me ;

Where other Men in depth of Passion crie,

I laugh at Fortune, as in jest to die.

「つれない運命を喜び笑う」のは、自分を拒否した女を高めるための自嘲で、かつてはあった。そしてここでもその常套とまったく無関係ではなからうが、しかしこのソネットにもやはり女性はいない。自分の歌に対する攻撃者を、実際にはいなくてもそれを想定して書く、当時慣用化されていた擬弁明詩と見うけられ、ここにいるのはこういった意味での攻撃者である。さて結句の「つれない運命を喜び笑うのです、まるでふざけて死んで行くように」は、五、六行目の「自分の悲しみを隠さなければならぬ人がいるものですが、丁度その人のように、私はソネットの中で勝手気ままにふざけてみせております (loosely trifle)」という箇所と照応する。この五、六行から結句に至るまでは、「非常な窮地に陥入って愉快になる人もいるものです」(一〇行)という論理に仲介

されてはいるが、「勝手気ままにぶざける」から「喜び笑う」へと発展する間には誇張がある。つまりここでも自嘲が目的化しているくらいが窺えるであろう。要約とは一種の認識だが、純粹な自嘲が認識として「要約」の結句の中に入ってきたのは、ルネッサンスのソネットにとって特筆すべきことであった。そしてこの「要約」の中の自嘲は、シェイクスピアの結句においてやがて大きく開花するのである。

最後に残った詩人はダニエルである。ダニエルの要約は、⁽¹⁰⁾例えば

My Cynthia hath the waters of mine eyes,

The ready handmaids on her grace attending,

That never fall to ebb, nor ever dries,

For to their flow she never grants an ending.

The ocean never did attend more duly

Upon his sovereign's course, the night's pale queen,

Nor paid the impost of his waves more truly

Than mine to her in truth have ever been.

Yet nought the rock of that hard heart can move,

Where beat these tears with zeal, and fury driveth;

And yet I rather languish in her love

Than I would joy the fairest she that liveth.

I doubt to find such pleasure in my gaining
As now I taste in compass of complaining.

の結句の「gain'd」一一行目と二一行目に對してのみ行われるだけであつたり、また

When winter snows upon thy golden hairs,
And frost of age hath nipped thy flowers near ;
When dark shall seem thy day, that never clears,
And all lies withered that was held so dear :

Then take this picture which I here present thee,
Limned with a pencil not all unworthy ;
Here see the gifts that God and Nature lent thee ;
Here read thy self, and what I suffered for thee.

This may remain thy lasting monument
Which happily posterity may cherish ;
These colours with thy fading are not spent ;
These may remain when thou and I shall perish.
If they remain, then thou shalt live thereby ;
They will remain, and so thou canst not die.

のように、一一行目と二二行目の論理を繰り返しただけといった態のものである。ダニエルは結句の駆動力が小さい詩人であった。テーマの上でシェイクスピアとの関連は深いが、要約の規模では比較も及ばないこと、結句の他の機能においても同然である。

第二章 「転換」の歴史

先行部分を結句で逆転する「転換」を、説明の便宜のために、その機能と形状によってあらかじめ次のように細分しておきたい。

- 1 接続詞 *but, yet, and yet, 時*に *unless, save* に導かれて、先行する一二行全体を転換するもの。
- 2 多くは接続詞に導かれてはいるが、転換される部分が直前の二、三行に限定されるもの。
- 3 接続詞に導かれないで、先行する一二行全体を逆転するもの。

以後、2、1、3の順で各々の変遷史を辿ってみたい。

ワイアットに転換の接続詞を用いている転換の例は、次に引用する二つを数えるだけである。いずれもペトラルカの翻訳であるので原典と照合できるといふ便がある。まず、

Some fowls there be that have so perfect sight

Again the sun their eyes for to defend;

And some because the light doth them offend

Do never 'pear but in the dark or night.

Other rejoice, that see the fire bright,
And ween to play in it as they do pretend,
And find the contrary of it that they intend.
Alas, of that sort I may be by right,
For to withstand her look I am not able,
And yet can I not hide me in no dark place,
Remembrance so followeth me of that face;
So that with teary eyen, swollen and unstable,
My destiny to behold her doth me lead:
Yet do I know I run into the glead.

10

“Yet”に導かれた最終行「しかし飛んで火に入ることは先刻承知の上だ」という転換は、先行する二二、一三行に対して行われるに留まっていた。試みに原詩 *Rime* 一九番と、ワイアット訳よりも忠実な英訳の、共に
セステッタだけを対置してみよう。

ch'i non son forte ad aspettar la luce
di questa donna, e non so fare schermi
di luoghi tenebrosi, o d'ore tarde.
Però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi

*mio destino a vederla mi conduce;
e so ben ch'i vo dietro a quel che m'arde.*

*For, of this fair the splendour to regard,
I am but weak and ill—against late hours
And darkness gath'ring round—myself to ward.
Wherefore, with tearful eyes of failing powers,
My destiny condemns me still to turn
Where following faster I but fiercer burn.*

ワイアットのソネットでは転換の接続詞が最終行のほかに一〇行目にも現れているが、この二つの接続詞は共に原詩には見当らない。それらを用いても文意を損わないという保証がある中で、おそらくワイアットは、原詩にはない接続詞を実験として試みたのではなからうか。これとほぼ同じことが、ワイアットのもう一つの用例についても窺えるのである。すなわち、

*Such vain thought as wanted to mislead me,
In desert hope, by well assured moan,
Maketh me from company to live alone
In following her whom reason bid me flee.
She fleeth as fast by gentle cruelty,*

And after her mine heart would fain be gone,

But armed sighs my way do stop anon,

"T'wixt hope and dread locking my liberty.

Yet as I guess under disdainful brow

One beam of pity is in her cloudy look

Which comforteth the mind that erst for fear shook,

And therewithal bolded I seek the way how

To utter the smart that I suffer within :

But such it is, I not how to begin.

7

9

14

結句の「ムリが口に出せうとせしたが、ムリをりだしてよいか分らない」という転換は、こゝでも先行する行に対してのみ行われたこと。原註の *Rime* 一六九番を別の忠実な英訳と併せて読んでみると、

Pien d'un vago penser, che me desvia

da tutti gli altri, e fammi al mondo ir solo,

ad or ad ora a me stesso m'involo

pur lei cercando che fuggir devria ;

e veggiaia passar sì dolce e ria

che l'alma trema per levarsi a volo,

tal d'armati sospir conduce stuolo
 questa bella d'Amor nemica, e mia.

Ben s'i' non erro di pietate un raggio
 scorgo fra 'l nubiloso, altero ciglio
 che'n parte rasserena il cor doglioso;
 allor raccolgo l'alma, e poi ch'i' aggio
 di scovrirle il mio mal preso consiglio,
 tanto gli ho a dir, che 'ncominciar non oso.

9

Full of a tender thought, which severs me
 From all my kind, a lonely musing thing,
 From my breast's solitude I sometimes spring,
 Still seeking her whom most I ought to flee;
 And see her pass though soft, so adverse she,
 That my soul spreads for flight a trembling wing:
 Of armèd sighs such legions does she bring,
 The fair antagonist of Love and me.
 Yet from beneath that dark disdainful brow,

Or much I err, one beam of pity flows,
Soothing with partial warmth my heart's distress:
Again my bosom feels its wonted glow!
But when my simple hope I would disclose,
My o'er-fraught faltering tongue the crowded thoughts oppress.

原詩には九行目（Ben'ia pers vero che）にしかない転換の接続詞が、ワイアット訳では更に七行目と一四行目にも用いられている。ワイアットはほかにソネットに準ずる作品⁽²⁾の中で、

Yet on my faith full little doth remain
Of any hope whereby I may myself uphold,
For since that only words do me retain
I may well think the affection is but cold.
But since my will is nothing as I would,
But in thy hands it resteth whole and clear,
Forget me not, en vogant la galere.

と転換の接続詞を多用しているのも併せて参考になると、先にあげたワイアットの二つのソネットは、原典に制約される翻訳であるにもかかわらず、転換の接続詞を意識的に用いようとした実験作であるのはほぼ確実である

う。ここでもまた、こころよりかたが先にあつたのである。ついでながらこのところ、ワイアットには詩の作法を教える何らかの典拠があつたのだからと推察させるに十分である。ワイアットにはこのように、転換の論理をソネットにとり入れようとする意図の偏よりがみられ、接続詞の使用は意図的、恣意的であつた。そしてこの偏よりが、規模の小さい転換の方にまず現れたのが、始源の姿である。

以後のソネット作者達の間でも、転換の接続詞を用いることが作詩の目標としてあつたことは疑いない。そして接続詞を多用する規模の小さい転換を完成させたのはシドニーであつた。シドニーにあって小さい転換は、刻々変る人間の心理の微妙な変化を映しえていて間然とするところがない。規模の小さい転換は、人間の心の變を表現する手段となつたことで自己の目的を達したといえる。シドニーから一例をあげてみよう。接続詞を使用した表現の例もひろ⁽⁴⁾あるが、ここでは効果の見事さを優先して、接続詞を使用しないで使用するに等しい効果を持つている例を次に引用⁽⁵⁾してみる。

What, have I thus betrayed my liberty?

Can those black beams such burning marks engrave

In my free side? or am I born a slave,

Whose neck becomes such yoke of tyranny?

Or want I sense to feel my misery?

Or spite, disdain of such disdain to have,

Who for long faith, though daily help I crave,

May get no alms, but scorn of beggary?

Virtue, awake: beauty but beauty is:

I may, I must, I can, I will, I do,

Leave following that, which it is gain to miss.

Let her go. Soft, but here she comes. Go to,

Unkind, I love you not—: O me, that eye

Doth make my heart give to my tongue the lie.

12

一二行目の「あの女は棄てよう」の直後で女が近づいてくる気配がある。「シーツ」と口を閉じて耳を澄ますのは実は彼女に会いたいからで、ここでまず一つの転換が含まれている。しかし表面は相変らず「あっちへ行け、人でなしめ、僕が愛するなどと、恍とほけたことを！」と強気を続けるが、女に見つめられてはたまらず、転換して、「ああ駄目だ、……」と結ばれて行く。三行の中に実質的には二度の転換が含まれているこの個所からは、あたかも演技を伴った芝居の台詞が聞えてくる思いがある。かつて形而上詩の定義をめぐって、その特徴を「現在性」⁽⁶⁾に置き、あるいは、こと今の世界であることに置いた試みがあったが、その定義はこのソネットに対してそのまま当てはまる。規模の小さい転換の究極は、ソネットが芝居の世界に接するところであったといえよう。

遺漏なきために付け加えれば、大規模な「転換」がないという意味の範囲で、小規模な「転換」を基本性格とするのはスペンサーである。大規模な「転換」は勢い激烈になりやすいが、スペンサーの歌の内容と技法には過激さが無いのと相関関係にある。また小規模の「転換」はダニエルの特色でもある。これはこの詩人の結句の駆

動力が小さいことと相関関係にある。

これまで見てきた小規模な「転換」には、視座の変更というほどのものは認められなかった。しかし、先行する一二行全部を一括に逆転する大規模な「転換」には、視線の方向も一八〇度変る視座の激変がある。そしてこの大逆転こそ、イギリスのソネットが生成した独自にイギリス的なもの一つであった。大規模な「転換」の起源はワイアットとサリーにある。ワイアットは接続詞を用いない「転換」、サリーのはそれを用いた「転換」である。それを用いた場合と用いない場合とはその効果を異にするので、本稿はこの二つを区別して細分したのであった。まず接続詞を用いた「転換」の始源を求めて、サリーの方に赴いてみよう。最初に引用する次のソネットはペトラルカの翻案である。

The soote season, that bud and blome furth brings,

With grene hath clad the hill and eke the vale;

The nightingale with fethers new she sings;

The turtle to her make hath tolde her tale.

Somer is come, for every spray nowe springes;

The hart hath hong his olde hed on the pale;

The buck in brake his winter cote he flinges;

The fishes fote with newe repaired scale;

The adder all her sloughe awaye she slinges;

The swift swallow pursueth the flies smale ;
The busy bee her honye now she minges ;
Winter is worne that was the flowers bale.

12

And thus I see among these pleasant thinges
Eche care decayes, and yet my sorow springes.

「だが私の悲しみだけは芽吹く」という最後の半行は、原詩⁽⁸⁾では九行目以下の六行分にあたる。忠実な英訳⁽⁹⁾を添えて引用してみるぞ、すなわち

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi ;
e cantar angelletti, e fiorir piagge,
e 'n belle donne oneste ati soavi
sono un deserto, e fere aspre e selvagge.

But nought to me returns save sorrowing signs,
Forced from my immost heart by her who bore
Those keys which govern'd it unto the skies :

The blossom'd meads, the choristers of air,

Sweet courteous damsels can delight no more;

Each face looks savage, and each prospect drear.

に相当する。この六行分に相当するものを、サリーは僅か半行で事もなげに逆転してみせている。構造上の無理があるのは多くの批評を待つまでもなく一目瞭然である。しかしイギリスのソネット作者達は、その無理を最初から承知していて、むしろ短かさを逆手にとって独自のものを生成する手段にしていたのではないかと思われる。始源にいるサリーが転換を標準的な二行ではなくて敢えて一行、正確には半行で行ったのはこの意味で示唆的である。それでは短いがゆえにどこでどのような精神が生成されているだろうか。冒頭の「The soote season」(soote=sweet)はチョーサーの慣用表現、例えば『カンタベリー物語』「序歌」の冒頭、あるいはその「従者の話」の三六九行目に赴けばよい。この慣用表現に始まった最初の四行の、山や谷の様子、ナイチンゲールと山鳩にみる春の姿は、いずれも春の表現として慣用的である。五行目冒頭の“Somers is come”⁹⁶、“Sumer is icomen”⁹⁷で始まる一三世紀の有名な中世詩を移したもので、以後定冠詞を頭に揃えながら動物たちの春の姿を列挙してゆくのもその詩に従っている。ここまでの詩には気楽さのみがあるが、動物達の春の姿を列挙するのが九行目以下の第三の四行連句にまでずれこむところにはくすぐりがあり、このくすぐりが気楽さに加えられつつ、“And thus”で始まる結句に至る。結句の頭のこの二語は、「要約」の結句を導く典型的な措辞である。因みに一二行の「花の雪になる冬は終った」は、要約の「悩みの種はいずれも失せる」の方が先にある、それに対する布石として後から添入されたものだろう。さて、そのように要約によって何事もなく終ろうと予想していたと

ころに、「しかし私の悲しみだけは芽吹く」と置かれる。ここには当然驚きがあるが、それは、これまでの個所に気楽さとくすぐりがあるために、軽みを帯びた適度な刺激に留まるはずである。それだけではない。悲しみが「湧き出る」(“springs”)という動詞は、五行目の「芽吹く」と重ならざるをえず、この悲しみが穏やかな春のものとして生じてくるという感じが、ここでは生成されている。畢竟この「転換」は、「悲しみが湧き出る」という経験が深刻なものとしてあるのでなく、軽みとしてあることを物語っている。「転換」が短いから呻けなしいのではなく、最初から呻くつもりがないのだ。作者はここで半行という短さを積極的に利用している。軽みとしてある悲しみの芽生えが、半行という短さによって適確に表現されていると見るべきであろう。

このソネットの「転換」には、単純ながらもそれを意外と感じさせようとする技巧が用いられているのに対して、次に引くこれもサリーのソネットの「転換」には、そういう単純な技巧すらも排した素朴な趣きがある。

The sudden stormes that heave me to and froo
Had welneare perced faith, my guyding saile,
For I, that on the noble voyage goo
To suchor treuthe and falshed to assaile,
Constrayned am to beare my sayles ful loo
And never could attayne some pleasaunt gale,
For unto such the prosperous winds doo bloo
As ronne from porte to porte to seke awaile.

This bred dispayre, whereof such doubts did groo 11
That I gan faint, and all my courage faile.

But now, my Blage, myne errorr well I see :

Such goodlye light King David giveth me.

結句にててくる人はサ・ジョージ・ブレイグ、途中国教会に改宗し、それによって焚刑を免ぜられたという。⁽¹¹⁾このことからしてこの作品も、サリーが刑の執行を免るために書いた作品のなかの一つだったのであろう。さてこのソネットが結句で逆転する時の単純さは、殆ど幾何的である。定規によって一二行目までに引かれた直線が、一三行目との間で折れて鋭角を作る思いがあろう。多少とも技巧を感じさせるのは一一、一二行目、「これが絶望を生み、懷疑が発して遂に気が遠くなり、勇氣はすべて失せた」という内容が、結句の平和を準備するものとして激しいぐらいである。しかし大観すればその激しさは最初から一貫していて、さして自立つ効果を持つものではない。この技巧を放棄した直線的な転換が、簡明直截、実直誠実な一種の爽快さを生み、転換に用いた言葉の少さが、朴訥枯渴の趣きを醸し出す。筆者はこのような趣きの「転換」のソネット⁽¹²⁾に接していると、しばしばバラッド「サ・パトリック・スペンス」の一節を思いだす。主人公スペンスは国王の命令を無法として悲嘆慷慨するが、次のセクションにはたちまち部下に出帆を命ずる姿がある。この転換の早さは、バラッドにある省略の筆が作ったものであるが、結果としてそこに、ブリティン人達が理想とした武人のあり方が醸成されているとみてよかろう。そしてソネットの突然の「転換」にも、どこか武人の徳をしのばせるものがありはしないか。あるいはこの「サ・パトリック・スペンス」ほどにうってつけの照応を求めずとも、ソネットのこの類の「転換」は、

バラッドの世界の人間の行動のしかた一般に似かよっているといつてもよからう。その世界の人間の行動は簡明直截、行動に対する余分な説明はなされないのである。

閑話休題。さてサリーのこの簡明直截な効果に較べると、やや屈折した効果を転換によって意図したのがワイアットの次のソネットである。ここでは転換の接続詞は用いられずに、その代りに転換の実質を持つ内容だけが裸で提出されている。

You that in love find luck and abundance

And live in lust and joyful jollity,

Arise for shame, do away your sluggardy !

Arise I say, do May some observance !

Let me in bed lie dreaming in mischance,

Let me remember the haps most unhappy

That me betide in May most commonly,

As one whom love list little to advance.

Sepham said true that my nativity

Mischanced was with the ruler of the May :

He guessed I prove of that the verity,

In May my wealth and eke my life I say

12

Have stood so oft in such perplexity.

Rejoice! Let me dream of your felicity.

恋に現まをぬかす若者達に向つて、三行目では「起きなさいというのに」と忠言していたものが、結句では「いいから喜びなさい!」と羨やむまでに激変している。その間に配された箇所では、オクスフォードで論理学を講じていた預言者セファムの言葉通り、自分の悲運がしきりと五月にふりかかった事実が述べられる。一二、一三行目にそういう事実を要約して配したのは、最終行との間の断絶を明示し、それによって最終行での飛躍を目立たさんがためである。転換がこのように準備された結果、突然さがもたらす驚きを伴うことになった。このソネットの狙いは、転換をできるだけ飛躍たらしめるところにある。転換の接続詞を用いないことも、転換に当てた部分が一行と短いのも、共にこの狙いに沿ったものである。

サリーの「ブレイグ君よ」という結句を持つソネットは、単純で直線的な転換をなしてその系列の祖となるが、ワイアットのこのソネットは、驚きを伴った飛躍をなしてもう一方の系列の祖となる。ワイアットの「私の悲しみだけが芽吹く」というソネットは、どちらかといえば第二の系列に属するが、祖となるには効果が軽すぎるであろう。第一の系列の中にはシェイクスピアの傑作があるが、それは後に頁を割いて読むことにして、今は第二の系列を辿っておきたい。この系列の中の最大の詩人はシドニーである。シドニーは結句の短さを飛躍を表現するために利用し、飛躍を常套とするまでこの表現を自家薬籠中のものとしたのであった。そのような飛躍の典型だけを示すと、

Who will in fairest book of nature know

How virtue may best lodged in beauty be,
Let him but learn of love to read in thee,

Stella, those fair lines which true goodness show.

There shall he find all vices' overthrow,

Not by rude force, but sweetest sovereignty

Of reason, from whose light those night-birds fly,

That inward sun in thine eyes shineth so.

And not content to be perfection's heir

Thy self, dost strive all minds that way to move,

Who mark in thee what is in thee most fair ;

So while thy beauty draws the heart to love,

As fast thy virtue bends that love to good.

But ah, desire still cries : 'Give me some food.'

12

ステラにおいて美と徳は一致し、ステラの美を愛する男は、その美によって徳育されるのだ——一三行目までは終始一貫このプラトニズムが説かれる。ことにその部分の最後の二行すなわち一二、一三行では、いわゆる「プレイン・スタイル」のもとに、このプラトニズムが「それだけしっかり」根付くかに見えて、最後の一行で突然、「しかしああ」と腰ぐだけになり、ステラの身体を求める欲情を露呈させる。このような激烈な飛躍によって、

プラトニズムの矛盾を描くのが、『アストロフィルとステラ』の基本構造である。「転換」の結句が、ソネット・シックエンスの基本構造を作るまでに完成した姿が、ここにはある。ところで当時の読者は、このようなシドニーの「転換」をどう読んだのだろうか。それについていえば、読者がやがて転換されるプラトニズムの部分を、はたして真摯に読んだかどうかは疑問である。これはイギリスのルネッサンス期における、プラトニズムの受容という大問題にも関るが、今は詩そのものの問題に限って考えると、シドニーの本領はプラトニズムへの信奉にも、本能の生活への没入にもなく、前者から後者へと傾斜する時の飛躍の手際の鮮かさにある。読者はプラトニズムの部分に最初から距離を置いて、やがて転換されるものと予期しており、予期通り転換された時の手際の鮮かさを喜んだものと思える。シドニーにとって「転換」は、都会派詩人としての洗練を發揮する素材であり、それを読者である宮廷人たちの知的快楽に供したのであった。イギリスのソネットの「転換」は、このように都会的機智の洗練に結びつき、また一方で簡明直截な効果を生む朴訥さに結びついたのであった。

それにしてもイギリスの「転換」はなぜ短いのだろうか。それについてここに一説⁽¹⁴⁾を紹介しておきたい。この説はイギリス型ソネットの構成一般について述べられたもので、その中に結句の短さ、ひいては転換の短さの問題が含まれている。

〔ペトルルカという〕イタリア詩人の心は、詩の中の思想から絶えず距離を保っていて、最初の不確かな思想の輪郭が一定の形に固まり、バランスのとれた表現を求めるようになるまで、心の中で思想を十分に練っておくのだ。それに対して〔シエクスピアという〕イギリス詩人の心は、ある思念を暗示するものが沢山でてくると直ぐそれらに飛びつき、新鮮な美しさを持っている内に一つ一つを外に出し、圧縮した結論がある結句の一語において初めて、統一ある主題を編み出すのであ

この文章を「転換」の短さに引きつけて発展的に解釈すると、「転換」が短いのは、そこに至る思念の変化の相を映すのが、イギリスのソネットの重要な目的だったからだとなるであろう。イギリスのソネットは、何に転換するかという転換の内容と少くとも同等に、転換するということ事実そのものが重要であったともなるであろう。「転換」が短いのは、その事実を強調するための手段であったようである。それとは別に、「転換」の短さはまた、当時の時代相とも関係があったのではなからうか。短い「転換」とは、畢竟視座の激変のことである。ものを見る視座が激変して、同じものが今までとは別の新しい意味を帯びてくる。短い「転換」は、政変が繰り返されて昨日の友は今日の敵、今日の敗者も明日は勝者となるという、激変の時代に適った様式ではなかったらうか。

第三章 「追加」の歴史

本稿は結句が新しい内容を語る場合に、その新しい内容がなくては歌の意味が成り立たないような積極的なものを「前進」とし、それがなくとも歌の意味が成り立つような消極的なものを「添加」として区別したのであった。この「前進」と「添加」に何らかのイギリス的なものが関与しているとすればそれは何であろうか。この問題をまず「前進」について見てゆくが、見てゆく時の便宜のために「前進」を更に三つに分けてみよう。

「前進」の第一は、ソネットが始めから終りまで規則的に漸進する中で、結句が漸進する流れの終着点をなす場合である。この類のソネットには河の流れのような爽快さがある。サリーが書いた大部分のソネットがこの類に属する。サリーのソネットは意味が同一の速度で前へ前へと進むのを身上とする。サリーは a b b a、c d d c、e f f e、g g という脚韻によるイギリス型ソネットの創始者であったが、シンタクスの上では四行より

も二行の纏まりを作りやすい詩人であった。つまり意味が二行単位で漸進しやすいわけで、自然二行の結句がそれだけ同一の速度の中に組み入れられやすかつたのである。

「前進」の第二は、新しいものがそこで展開される時に、読者に意外の感を与えるのを目的とする場合である。シブニーの、例えば次のソネットが⁽²⁾この類に属する。

Loving in truth, and fain in verse my love to show,

That she (dear she) might take some pleasure of my pain ;

Pleasure might cause her read, reading might make her know ;

Knowledge might pity win, and pity grace obtain ;

I sought fit words to paint the blackest face of woe,

Studying inventions fine, her wits to entertain ;

Of turning others' leaves, to see if thence would flow

Some fresh and fruitful showers upon my sunburnt brain.

But words came halting forth, wanting invention's stay ;

Invention, nature's child, fled step-dame study's blows ;

And others' feet still seemed but strangers in my way.

Thus great with child to speak, and helpless in my throes,

Biting my truant pen, beating myself for spite,

'Fool,' said my muse to me ; 'look in thy heart, and write.'

「前進」が作り出すこのような意外さは、「転換」が作り出す意外さとあいまってこの詩人の本領をなす。そしてその意外さの背後には直ちに、それを喜んだ読者、この場合は宮廷を中心とする知識階級の存在が浮び上ってくる。ルネッサンス・イギリスのソネットは、例えばダンの聖ソネットのように、プライベートな目的で書かれたものもあったが、それはむしろ例外的で、大部分は最初から公表される場合を想定して書かれたものであった。「アストロフィル」と「ステラ」とは、シドニーとリッチ夫人ペネロピとの間の個人的ないきさつを、宮廷人の眼を意識して変形誇張してみた、いわば公的人格であった。

「前進」の第三は、結句で情念を噴出させる場合である。この類のソネットは全ゆるソネットの中で最も激烈な性格を帯び、その始源はワイアットの後期に属するソネットに求めることができる。後期の作品になると宮廷生活の無為を題材にしたものが現れるが、次に引用するソネットもそれを題材にしたものの一つである。

The pillar perished is whereto I leant,

The strongest stay of mine unquiet mind.

The like of it no man again can find

From east to west still seeking though he went.

To mine unhap, for hap away hath rent

Of all my joy the very bark and rind,

And I alas by chance am thus assigned

Dearly to mourn till death do it relent.
 But since that thus it is by destiny,
 What can I more but have a woeful heart,
 My pen in plaint, my voice in woeful cry,
 My mind in woe, my body full of smart,
 And I myself myself always to hate
 Till dreadful death do cease my doleful state?

当時の殆どの宮廷人と同じように、ワイアットもまためぐるしい政変の犠牲者であったが、ここでは栄達の道に賭けて敗れた失意が自分自身に対する激しい怒りになっている。自分に対するやり場のない怒りが“myself myself”（二三行）で呪詛をなし、一四行目に移っては「音に怒りを響かせながら、“state”でその怒りを吐き棄てるようにして結ばれている。因みにこの最後の二行は、シンタックスの上では純粹な結句二行とはいえないが、漸増してきた怒りはこの二行で頂点をなしており、語勢の上からは二行が独立する傾向を内蔵しているといえよう。次に引用するサリーのソネットは、部下クレアの死を悼んだものである。その一二行目まではクレアの経歴を履歴書風に、つまり感情を交えないで客観的に記述してゆく。

Norfolk sprang thee, Lambeth holds thee dead,
 Clere of the County of Cleremont though hight;
 Within the wombe of Ormond's race thou bread,

And sawest thy cosine crowned in thy sight.
Shelton for love, Surrey for Lord thou chase:
Ay me, while life did last that league was tender;
Tracing whose steps thou sawest Kelsall blaze,
Laudersey burnt, and battered Bullen render.
At Nuttrell gates, hopes of all recure,
Thine Earle halfe dead gave in thy hand his Will;
Which cause did thee this pining death procure,
Ere Sommers four times seaven thou couldest fulfill.
Ah Clere, if love had booted, care, or cost,
Heaven had not wonn, nor Earth so timely lost.

しかし結句に至ると、あたかも抑えていた感情が堰を切ったように、「ああ、クレアよ」と痛切きわまる哀悼の情をたたきつける。結句における情念の盛り上がりがこの歌の心髄である。このような情念の圧力が高い結句を受け継いだのは、この二大先人ワイアット、サリーからおよそ半世紀を経たフルク・グレヴィルであった。しかしグレヴィルまで時代が下ってくると、世紀末の時代相を反映して、たたきつけるような情念も世界観(3)に関わり、情念は一層地獄を向くようになる。そのグレヴィルの一歌に、

Caelica, I overnight was finely used,

Lodg'd in the midst of paradise, your heart :
Kind thoughts had charge I might not be refused,
Of every fruit and flower I had part.

But curious knowledge, blown with busy flame,
The sweetest fruits has down in shadows hidden,
And for it found mine eyes had seen the same,
I from my paradise was straight forbidden.

Where that cur, Rumour, runs in every place,
Barking with Care, begotten out of Fear :
And glassy Honour, tender of Disgrace,
Stands Seraphin to see I come not there :
While that fine soil, which all these joys did yield,
By broken fence is prov'd a common field.

この結句は女主人公「シリーカ」に対する「私」の不信と憎悪という激情が表現されているが、激情表現としての性格をみた場合、その表現を、「土壌」「畑」「畑」すなわち「女の性器」という pun に頼っていると、これが特徴である。pun は意味の二重性が解かれる過程で認識作用を伴うが、それが激情の噴出を阻止抑制することは争え

ない。ワイアットやサリーの感情表現が直截なものと比較されるべきである。しかしまた *poem* に頼った感情表現は、パロックと呼ばれる時代の感情表現の方法でもあった。グレヴィルにみられる感情表現の変化は、このような時代の変化として理解する必要がある。

これまでに述べてきた三つの類の「前進」は、それぞれが異なった要素をなしながらイギリスのソネットの性格を形成するが、その性格に対して各々の要素が持っている意味もそれぞれに異なっている。それらの意味の中で注目すべきと思われるのは第三の「前進」、すなわち情念を噴出させるといふ要素が持っている意味である。すでに見たようにイギリスのソネットは、一方で「要約」によって事態を客観化する達観の精神を生成したのであった。繰り返していうならばそういう結句は、それまでに展開されていた情念からそこで超越し、そこでは冷静公平にものを見るに至るのである。情念を噴出させる「前進」の結句は、「要約」の結句の対極としてあるのに注意したい。精神のあり方というものは、時によって対極を持つこともあれば持たぬこともある。しかしルネッサンス・イギリスのソネットの世界は、このように対極を持つ世界であった。これは人間が、神中心の世界と人間中心の世界とに同時に棲みえた、トマス・ブラウンのいう「巨大な両棲動物」(a Great Amphibium)であった時代において、むしろ当然の感が深いのである。

これまではイギリス的なものを「前進」の場合について見てきたわけだが、もう一つの「追加」である「添加」の場合はどうであろうか。「添加」の結句の数の多さではまずスペンサーをあげなければならない。スペンサーは意味がなだらかに前進することではサリーに似ているが、結句が意味の要なまめにならない点ではサリーとは一線を劃する。例えばなだらかに意味が前進する次のソネットの、

The glorious image of the makers beantie,
 My souverayne saynt, the Idoll of my thought,
 dare not henceforth aboue the bounds of dewtie,
 t'acuse of pride, or rashly blame for ought.
 For being as she is diuinely wrought,
 and of the brood of Angels heuenly borne:
 and with the crew of blessed Saynts vpbrought,
 each of which did her with theyr gifts adorne;
 The bud of ioy, the blossome of the morne,
 the beame of light, whom mortal eyes admyre:
 what reason is it then but she should scorne
 base things, that to her loue too bold aspire?
 Such heavenly formes ought rather worship be,
 then dare be lou'd by men of meane degree.

「むしろ畏敬の対象として崇拜されるべきです」という結句は、“worship”という語を出したところに「前進」の要素があるとみえるかも知れないが、よく読むと実質は先行部分に含まれており、その一語を含んだ結句全体の働きは「添加」とみなされる。結句を therefore, then, so などの接続詞で始める論理的構造を持ったソネット

はスペンサーに最も多いが、形の上では論理の帰着にあたるはずの結句の内容が、先行個所にすでに含まれていて論理の帰着にならず、実質的には「添加」になるという場合が殆どである。これはスペンサーの「転換」がその形式を持ちながらも実質を持たないという現象と照応する。結句で新しいことを持ち出して作品を激動させるのはスペンサーの身上とするところではなかったのである。その反面スペンサーの「添加」は、作品に充足感と安堵感を与えるのに与っている。「添加」が多いもう一人の詩人はシェイクスピアであるが、シェイクスピアの場合、特に失敗作において、「添加」は不安を与えることがあるのと、これは対照的である。

「添加」の結句が著しいもう一人の詩人はダニエルである。まず次のソネットに目を移そう、

Let others sing of knights and paladins

In aged accents and untimely words,

Paint shadows in imaginary lines,

Which well the reach of their high wits records;

But I must sing of thee, and those fair eyes

Authentic shall my verse in time to come,

When yet th'unborn shall say, 'O where she lies,

Whose beauty made him speak, that else was dumb'.

These are the arks, the trophies I erect,

That fortify thy name against old age;

9

And these thy sacred virtues must protect

11

Against the dark, and time's consuming rage.

Though th'error of my youth they shall discover,

Suffice they show I lived and was thy lover.

これは競争詩人を想定した上での自己宣伝の部分(一一四行)と、詩によって恋人を時の支配から守ろうという部分(五一一四行)とから成り立ち、二つの慣用化されたテーマを混合したものであるが、第二のテーマの結論になっている結句の性質はどうであろうか。折角「これらの詩」は、「あなたの名を老いさせない方舟であり勝利の記念碑です」(九一〇行)といいきり、「あなたの神聖な徳が死と時に支配されないように守るのです」(一一一二行)とだめを押した後で、結句で「詩が私の若気の至りを露呈しても、私が生きて、あなたの恋人だったのが分れば、それだけでよしとするものです」とつけ加えるのは、意味の上からも語勢の上からもアンティ・クライマックスたるを免れない。それではこのアンティ・クライマックスをもたせられたものは、控え目にい直す謙讓さであろうか、それとも何か別のものなのであろうか。それを教えてくれるのが次のソネットである。

O be not grieved that these my papers should

Bewray unto the world how fair thou art,

Or that my wits have showed the best they could,

The chastest flame that ever warm'd heart.

Think not, sweet Delia, this shall be thy shame;

My muse should sound thy praise with mournful warble ;

How many live, the glory of whose name

Shall rest in ice, when thine is graved in marble.

Thou mayst in after ages live esteemed,

Unburied in these lines, reserved in pureness ;

These shall entomb those eyes, that have redeemed

Me from the vulgar, thee from all obscurity.

Although my careful accents never moved thee,

Yet count it no disgrace that I have loved thee.

この結句もアンティ・クライマックスになっているが、「あなたは後世、この詩の中で純粹さを失わずに生き続けます、美しい眼もそのまま保存されます」(九—一二行、抄訳)と高言したものが、「もっともきばってこういっても、あなたの心は動かせまいが」(一三行)と高言を事実上撤回し、より現実的な、「あなたを私が愛したことだけは、恥に思わないでいただきたい」という懇願に戻している。アンティ・クライマックスをもたらせたものはこの現実精神である。これは、長きにわたってルネッサンスのソネットの世界を支配してきた宮廷愛の常套を、正面から批判する精神でもある。この精神は、次のソネットになると一層明白にその姿を顯す。

Thou canst not die whilst any zeal abound

In feeling hearts that can conceive these lines ;

Though thou, a Laura, hast no Petrarch found, 3
 In base attire yet clearly beauty shines.

And I, though born within a colder clime, 5

Do feel mine inward heat as great, I know it;

He never had more faith, although more rhyme; 7

I love as well, though he could better show it. 8

But I may add one feather to thy fame,

To help her flight throughout the fairest isle;

And if my pen could more enlarge thy name,

Then shouldst thou live in an immortal style.

But though that Laura better limnéd be,

Suffice, thou shalt be loved as well as she.

このソネットの場合は、「もっとも」という限定が、結句以外にも三、五、七、八行に顕れていて、現実をみつめる精神がこの詩に一貫しているのを物語る。効果の上ではアンティ・クライマックスであるが、この詩の眞の主題すなわち現実精神が、結句で結実したと読むこともできよう。ダニエルの結句にみられる現実精神は、このようにこの詩人にとって偶然ではなく、必然であったことが明らかである。そして結句で現実精神に立ち戻る時、ものを見る視座が変っているという事態にも留意しておきたい。一層鮮かな現実への転回を、我々はいずれシエ

イクスピアに見ることになるからである。

「添加」が豊かさの余韻を響かせて充足感を作る場合と、アンティ・クライマックスを作る場合と、これらはいずれもイギリスのソネットの特徴を作り上げる要素であるが、より問題が多いのは後者の場合である。なぜならばこのような結句を、一つには芸術的完成度を規準に評価する場合と、別にはその結句を必要とした精神の自律性を規準に評価する場合とで、評価が分裂するからである。すでに述べたようにシェイクスピアには「添加」が多く、それがこの詩人の重要な特徴をなすが、例えばシェイクスピアの「添加」の結句に対して、かつてヒューブラーが、「精神の上では実があるが、詩の上では実がない」と評した中にあるような分裂である。もともと筆者は、先に留意しておいた視座の変更という事態を大きく読むことによって、分裂した間の距離が無くなりはないが縮みはすると思えるが、これについては今は触れない。今触れておきたいのは、ルネッサンスのソネットには「添加」が多いという事実である。ルネッサンスのソネット作者達は、結句は強くあらねばならないという当然の規準を無視して、弱い「添加」の結句を営々として書き続けていたという事実である。この事実には、イギリスのルネッサンス人が新しい美意識、新しい詩の感覚を持ち始めていたのではないかと疑わせるものがある。その美意識、その感覚の系譜を筆者は未だ特定しえないが、それは狭くソネットの分野だけの問題ではなく、例えば悲劇の結末にコミック・リリーフを求めるような、当時の芝居のあり方をも包括した、より広い美意識、より広い芸術感覚としてとらえる必要があるであろう。

第四章 シェイクスピアの「要約」

本稿はこれまでに、ワイアットに始まりグレイヴィルに至るソネット作者達が結句をどう働かせたかについて概観してきた。それでは棹尾にいるシェイクスピアはどうであったか。この問にあい対する時、我々はシェイクスピアのある特殊性に気づく。すなわちシェイクスピアは、全部で一五四篇を数える『ソネット集』を書いたが、その中で傑作と呼びうるソネットの数が、極めて少いのである。傑作と呼びうるものは、人によっては五つとも六つともいおうが、一〇を越えることはまず無いであろう。従って結句の性質をみる場合も、駄作が多い作品の総和を求めても意味がないという事情がある。そういう理由で本稿は、直接には傑作、およびそれに一步をゆずる佳作とみなされているものの結句だけを選んで論ずることにする。しかしまた一方、総和は傑作佳作ができた背景であるには変りなく、駄作が持つそういう相対的意味に対する配慮は、やはり払う必要がある。これを断つておいた上で、「要約」「転換」「追加」の順にシェイクスピアの結句の性質を検討してゆきたい。

まずとりあげる「要約」の結句は、傑作一三八番(一)のものである。

When my love swears that she is made of truth,
I do believe her though I know she lies,
That she might think me some untutored youth,
Unlearned in the world's false subtleties.
Thus vainly thinking that she thinks me young,
Although she knows my days are past the best,
Simply I credit her false-speaking tongue,

On both sides thus is simple truth suppressed :

But wherefore says she not she is unjust?

And wherefore say not I that I am old?

O love's best habit is in seeming trust,

And age in love, loves not to have years told.

Therefore I lie with her, and she with me,

And in our faults by lies we flattered be.

結句にある“lie”は「嘘をつく」と「寝る」とを重ねたお馴染みの pun であるが、まずこの作品の pun の読み方から考えてゆきたい。それが結句の「要約」のあり方に関係するからである。一説によるとこの pun は、すでにソネットの冒頭から始まっているとされる。その説に従うと、一行目の“made of truth”は「正身正銘の生娘(maid)」の意が重なり、二行目の“lie”には「寝る」ですでに「寝る」の意が重なっているという。pun をもしこのように読むと、結句の“*I lie with her...*”は単純な繰り返しにすぎなくなるわけである。しかしこの読み方は拙いといわざるをえない。九行目と一〇行目の「女も自分もなぜ(wherfore)嘘をつくのか?」という問に対する答えは、最後の二行、「恋には信じたフリが大切、老らくの恋に齡の話は禁物だ」で出されていて、自問自答はここで終結している。この二行は格言を響かせつつ語調は平靜、シェイクスピアの常套からすればこれはソネットがここで終ってもよいかたちである。従って次に始まる本當の結句は、何か新しいものを提出してくると予想させるに十分である。冒頭の“*Therefore*”はこの行が“*wherfore*”から直結しているのを示す。その指示に

従つて二つの個所を、ただし語順を整えて並記してみると、

wherefore she says not she is unjust

Therefore she lies with me

となるが、問答がすでに終結している段階で、“Therefore”以下が“wherefore”に対して意味を持つためには、“Therefore”以下に何らかの新しいものが初めて提出されていなければならぬ。並記した二つの文のイタリックスの個所が同じレベルの意味では答にならないからである。「寝る」という“lie”の別義はここで初めて提出されていなければならぬ。つまりこの結句は、今までの事柄を「要約」と同時に、新しい「寝る」の義を突然「追加」したものである。そしてこの読み方は、「要約」の結句一般の当時のあり方にも適うものである。ソネットの結句には単純な「要約」はむしろ少く、詩人たちは「要約」の中に「追加」の要素を加えることに、腕を競つたふしが窺われたのであった。「正身正銘の生娘」という意味は、結句から遡つて初めて生まれる。その「生娘」から再び下つてくると、結句の“lie”は単純な「要約」にもなる。こういうダイナミックな動きの駆動点になっているのが“lie”の一語であろう。仮に驚きを伴つた「追加」の要素だけを単独にとり出せば、これはシドニーの系譜に属する。しかしこの結句の性質は到底シドニーのみに還元されるものではない。“lie”が作り出す「追加」の要素を踏まえた上で、この結句本来の機能である「要約」の性質を読みとつてゆかねばならぬ。

この結句が要約する対象つまり一二行目までの特徴をあげると、次の二点であろう。すなわちその第一は、事柄の図式が、女の嘘を男が知っており、そのことを女が知っており、またそのことを男が知っている、と入り込

んでいること。その第二は、一度あった自己を客観化する姿勢が結句に近づくに崩れていることである。その姿勢は「自分は女の嘘をそのまま信じ込んでいる」という最初の四行、「両方でごく単純な真実を覆い隠している」という次の四行、つまり八行目までには確かである。ところが九行目で、ソネットの定石に従って歌が新しい展開をみせて、自問自答に移るにつれて、先にあった客観化の姿勢が崩れるのである。こういう特徴を持つ一二行を受ける結句は、まず第一に、「私は彼女に嘘をいい、彼女は私に嘘をいって寝ている」といって、これまでは入り込んでいた事柄の図式を単純化してみせる。それと同時に、第二として、とりわけ「互いに欠点を嘘で褒めあっていい気になっている」によって、一度は崩れた自分(達)を客観化する姿勢を回復してみせる。思うにこの単純化と客観化は因果関係をなす。その二つが頭在していることは、ここにある客観化が完璧であるのを物語る。こういう「要約」の性質が *pen* によって発見されるというかたちになっているため、その性質が一層はつきり読者に印象づけられるのである。

それではこういう性質を持った結句に生成されている精神を何と呼ぶべきだろうか。著しいのは自他の頹廢を嘲る精神である。これを便宜上自嘲と呼ぶことにするが、この自嘲がペトラルカの影響が末永く及んでいたソネットの世界にまで浸入してくるのが一五九〇年代という時代であった。自嘲をソネットに抱えている詩人としてはドレイトンとグレイルの二人がいた。ドレイトンの自嘲はすでに読んだが、それをここで想起してみると、「会った時も馬鹿、別れた時もやはり馬鹿」という自嘲には、まだ自嘲が目的化されているところから生ずる無理があったのであった。そこで嘲られている経験の質もシェイクスピアで嘲られている頹廢とは較ぶべくもない。もう一方のグレイルの自嘲は、これは「追加」の結句としてあったのだったが、「その間に、快樂という産物を作ってくれたあの豊かな土壌も、塀が取り壊されて、誰もかれもがこね耕せる畑になってしまった」という個

所などに窺えたのであった。そこで嘲られている経験の内容は、ダーク・レイデイを中心とした三角関係の中の事の展開を彷彿とさせて、シェイクスピアの世界の経験に近いものがある。しかし、にもかかわらず二つの自嘲には、性質の違いが認められる。グレヴィルの自嘲は客観には依らずに、専ら「土壌」「畑」という pun が作る驚きの上に頼っている。また、pun が現れる直前の四行の、

Where that cur, Rumour, runs in every place,

Barking with Care, begotten out of Fear;

And glassy Honour, tender of Disgrace,

Stands Seraphin to see I come not there;

という寓意詩風な展開を受けて、情念の放出でありながらも一面理知の支配を抜けきらないところがある。こういうグレヴィルの自嘲に較べると、「互いの欠点を嘘で褒めあっていい気になっている」というシェイクスピアの自嘲には、確たる客観化があり、その事態を嫌悪する感情の裏付けがある。このようなドレイトン、グレヴィルとの比較を念頭に置いた上で、再び

Therefore I lie with her, and she with me,

And in our faults by lies we flattered be.

というシェイクスピアの自嘲を味ってみると、ここにあるものは、客観化の確かさ、初めての pun によるところが多い表現の激しさ、語られている経験の内容とその背後にある道徳感、自嘲の純度の高さなどからして、

殆どサタイア、自分に向けられたサタイアに等しいと規定できるだろう。といっても、サタイアの定義にある治療矯正という目的が、ここにあるというのではない。そういう目的を離れて、自他の頹廢を距離を置いて戯画化し、半ばなじることを楽しみつつなじっているのが、ここにあるサタイアの性格であろう。その意味で、仮にこの結句をセリフとみなしてこのセリフをしゃべる人物をシェイクスピアの芝居の中から探してみると、多分道化が最も相応しいであろう。

こういう規定のしかたに関連して、諸家による結句の受け取り方を掲げて参考におきたい。このソネットを全篇の中で「一番恐しく、一番赤裸だ (the most terrible, and also the nakedest)」と読むのはクラットウェル⁽³⁾である。結句の“lie”による pun には「凄味を帯びた深刻さ (grim seriousness)」があるともいう。しかしこの読み方は概して不評を買ったようである。バーバーにいわせると、凄味などなく逆に「陽気 (jumpy)」などところあり、⁽⁴⁾マーティンにいわせると、「もっと醒めて (cooler)」いて「もっと優美 (polished)」で「しゃれた (elegant)」ところがある、⁽⁵⁾という。このように読み方が二分する原因として、クラットウェルが結句を「頂点 (apex)」⁽⁶⁾とみなして“lie”の pun がここで初めて生成されるのを前提にしているのに対して、⁽⁶⁾反対派の一人マーティンがその pun を冒頭二行目から早くも認めていることがあろう。反対派の読み方に理を認めつつも、pun の読み方にはクラットウェルに健全さがある。pun によって結句の読者をどの程度にか震撼せしめる効果は読むべきであろう。「深刻な」経験を語りながらも表現はあくまで「冷静」、そして「陽気」なのがサタイアの、殊に道化によるサタイアの一面の性質である。結句をサタイアだと規定する読み方は、クラットウェルとその反対派の読み方を共に包容するものである。

「要約」の中に生成されたイギリスのソネットの客観化の精神は、一三八番においてサタイアにまで極限化さ

れたとみられる。なおシェイクスピアのソネットで、自嘲がサタイアにまで及んでいるかどうかは別として、明かに自嘲がみられるもの八篇⁽⁷⁾、この数は総数三八に及ぶ「要約」の中では決して過多とはいえないが、歴史的意味においては看過できない。なおまた、全篇中「要約」の結句が含まれる比率が最も高いシークエンスは、ダーク・レイデイが登場する一群である。そのシークエンスを作る二八篇の内、「要約」の結句を持つのは九篇に及ぶ。「要約」の結句は、そこに描かれている経験がたとえ悲劇的であっても、客観化の過程で悲劇を昇華する作用があることはすでに述べた。この一群に「要約」が多い事実は、そこに地獄絵が展開されているにもかかわらず、精神は安定していることを物語る。この一群には自らなる救いがあるといえよう。それとは対照的に、「要約」の結句の比率が最も低いのは、結婚懲憑のシークエンスで、そのシークエンスを構成する一四篇のうち、「要約」の結句は一篇を数えるのみである。これはこのシークエンスを書いた時期における作詩の目標が、たまたま「要約」にはなかったという外的理由に依るものだが、結果はこのシークエンスに余裕と安定を欠かせることとなった。

第五章 シェイクスピアの「転換」

本稿は先に「転換」の結句をその機能と形状によって三種類に細分したのであった。それによると「転換」は、

- 1 接続詞に導かれて先行する一二行全体を逆転するもの、
- 2 接続詞に導かれることが多く、転換される部分が直前の二、三行に限定された小規模なもの、
- 3 接続詞に導かれないうで1に等しい働きをするもの、に区別された。この細分に従ってシェイクスピアの「転換」の結句を分類してみると、1に属するもの一四篇⁽¹⁾、2に属するもの

の一八篇⁽²⁾、3に属すもの三篇⁽³⁾という結果をえた。もっとも後で例示するように、1の中にはかなり2に近い例も少なく、これらを加味すると一層2の用例が多いことになるが、これはしかし他のソネット詩人にもみられる一般的現象である。

次にシェイクスピアの「転換」があるソネットで、最低限佳作に入りうる作品は1の中に一ないし二篇、2の中に二ないし三篇、3の中には見あたらない。それらの限られた作品の中で「転換」の結句はどのようなありようをしているのか。まず2の小規模な「転換」から始めて、佳作の一つに次の一四四番がある。

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still,
The better angel is a man right fair:
The worser spirit a woman coloured ill.
To win me soon to hell my female evil,
Templeth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil:
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turned fiend,
Suspect I may, yet not directly tell,
But being both from me both to each friend,

10

I guess one angel in another's hell.

Yet this shall I ne'er know but live in doubt,

Till my bad angel fire my good one out.

転換の接続詞の数を一〇行目からかぞえると、一〇行、一一行、一二行に三度用いられている。察するところ転換の接続詞を多用することが、作詩に際しての重要な目的の一つだったのであろう。結果は転換を受ける個所が細分されて思念がめまぐるしく移り vari、それによって愛人の操行についての不安と猜疑が見事に現出することになった。先に接続詞をかぞえた時に含めなかった一三行目の“but”にも思念を移らせる働きがあり、同じ働きは一四行目の“till”にも認められる。小規模な転換が成功するのは、このソネットのように刻々移り動く心理の綾を現出する場合である。その意味でこの表現が行きつくところは芝居のセリフであった。一四四番もこれを芝居の独白に近づけて読むことができよう。しかし、これもすでに述べたように、小規模な「転換」を多用する表現はシドニーの本領であって、シェイクスピアに歴史的意味はないのである。なおこの類の「転換」があるシェイクスピアの佳作として、九二番または一三九番をあげることができる。

細分化した「転換」から翻って、今度は1の大規模な「転換」によってシェイクスピアはどのような世界を作り上げたか。この類の中の傑作は、失われたものを列挙していった上で、「しかし友よ、あなたのことを思うと全ゆる失いは戻り、悲しみは止む」と大逆転する三〇番である。この類のソネットは数が少ないので、多くは失敗作である用例をも辿りながら、三〇番の傑作たる所以を探るといふ経路をとってゆきたい。

まず unless, save によって逆転するのは七番と一三番である。しかし、次の七番の結句、

So thou, thy self out-going in thy noon :
Unlooked on diest unless thou get a son.

によつて分るやうに、効果は但し書の境を出ない。そういう効果に留つた理由は明白であつて、作者が逆転に賭けていないからである。unless や save による逆転はシドニーの本領であつたが、シドニーが成功したのは、機智のためならためて、それを發揮するために逆転に賭けたからであつた。なお but を用いて同じような逆転を狙つたものに五三番がある。

次の四二番の結句は他の詩人にはみられない趣きの「轉換」である。

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

Both find each other, and I lose both twain,
 And both for my sake lay on me this cross,
 But here's the joy, my friend and I are one,
 Sweet flattery, then she loves but me alone.

結句に於て「こればかりぢやあつた」が、やうど横を向いて舌を出してみせる役者の仕草を思わせる。轉換でありながら轉換を冷笑してゐて独特である。轉換に賭けていないことの一つの現れとみられる。

まだこのつたを較べれば轉換のかたむを驚やつゝるのが次の一九番である。

Devouring Time blunt thou the lion's paws,
 And make the earth devour her own sweet brood,
 Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
 And burn the long-lived phoenix in her blood,
 Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,
 And do whatever thou wilt swift-footed Time
 To the wide world and all her fading sweets :
 But I forbid thee one most heinous crime,
 O carve not with thy hours my love's fair brow,
 Nor draw no lines there with thine antique pen,

Him in thy course untaunted do allow,
For beauty's pattern to succeeding men.

Yet do thy worst old Time : despite thy wrong,

My love shall in my verse ever live young.

しかし、「してもよろしい」(一一八行)、「いやいけません」(九一一行)、「でもよろしい」(一三一—一四行)という屈折の中に転換が組み込まれているために、屈折を結句の転換のみが行う場合の転換の力強さと鋭利さはここには無い。これも転換の一事に賭けていないことの現れとみる。同じような用例として三三番と八五番、更に三四番がある。

しかしこれまづの用例に較ぶると、

My mistress' eyes are nothing like the sun,
Coral is far more red, than her lips red,
If snow be white, why then her breasts are dun :
If hairs be wires, black wires grow on her head :
I have seen roses damasked, red and white,
But no such roses see I in her cheeks,
And in some perfumes is there more delight,

Than in the breath that from my mistress reeks.

I love to hear her speak, yet well I know,

That music hath a far more pleasing sound :

I grant I never saw a goddess go,

My mistress when she walks treads on the ground.

And yet by heaven I think my love as rare,

As any she belied with false compare.

という一三〇番は、二行連句がまっ直ぐに積み上げられているだけで一二行全体が一つの纏りをなし、その全体が結句で転換されるという単純な構成にある。転換が力を帯びやすい構造なのである。それでは結句は実際にはどのような働きをしているのか。一二行までは重流ソネット作者達の常套句羅列、常套的発想乱用を揶揄したものである。しかし、「私」が書く女性は「雪が白なら胸は黒、髪が針金なら頭は黒の針金……、歩く時は大地をしっかりと踏んで歩く」(抄訳)という個所に留意すると、一方でこのソネットは黒婦人を誹謗したものだという受け取り方があるのも、あながち誤りとすることはできない。つまりこの個所は、「眼は小さいが口の方は馬鹿デカイ、歯は象牙のはずが、あいつのは黒玉だ……ゴワゴワの髪は何とか下を向いているが、ゴワゴワの皮膚の方はどうにもならぬ」(ダン「エレジー II」)⁽⁴⁾という諷刺の方を向いているところがある。重要なことは、この一三〇番の中の諷刺に近い要素は、結句でいざれ転換されるといふ保証があるからこそ生まれた、いいかえれば結句が隠れ蓑になって生まれたのである。この諷刺に近い要素は、結句が「にもかかわらず、誓っているが、

私の彼女は嘘の喩えで飾られる、どんな美女よりも上をゆく、めったにないやつだと思っている」と結びと、一応は払拭される段取りにはなっている。しかし一方では、予期していた隠れ蓑がここで現れて、諷刺に近い要素がかえって安定する面もあるのである。その場合結句の“by heaven”、これは転換が弱くなるのを怖れて作者が入れたワザビであるが、その“by heaven”にまでも、おどけた諧謔の調子が響きかねないのである。イギリスのソネットの「転換」は、先行部分が結句によって完全に虚に転ぜられてしまうような単純な型をとらない場合がある。虚と実がどの部分に坐るかは、どの要素に我々が着目するかによって流動するのである。それが微妙に流動するさまを味わうのが、イギリスのソネットの「転換」を読む方法の一つである。一三〇番においてシェイクスピアは、転換を隠れ蓑にして先行個所で遊びすぎている点に、転換に賭けていない態度をいまだ残し、そのためにかえって詩に多義性を与えて成功したものと思える。

これまでの大規模な「転換」の諸例を念頭に置きながら、いよいよ本題の三〇番のソネットに進みたい。

When to the sessions of sweet silent thought,

I summon up remembrance of things past,

I sigh the lack of many a thing I sought,

And with old woes new wail my dear time's waste:

Then can I drown an eye (unused to flow)

For precious friends hid in death's dateless night,

And weep afresh love's long since cancelled woe,

And mean th' expense of many a vanished sight.

Then can I grieve at grievances foregone,

And heavily from woe to woe tell o'er

The sad account of fore-bemoan'd moan,

Which I new pay as if not paid before.

But if the while I think on thee (dear friend)

All losses are restored, and sorrows end.

全篇には金銭の貸借にまつわる有名な pun が続出してゆく。“dear”, “waste”, “precious”, “dateless”, “cancelled” などがそれである。この pun の展開を辿ることがこの詩の読みどころの一つであるし、また、もしこの作品の典故がダニエルのソネット一五番にあることを知っている読者なら、そのソネットの中の、例えば

When back I look, I sigh my freedom past,

And wail the state wherein I present stand.

という個所を、シェイクスピアが文脈にどのようにとり入れて、どのようにそれを展開しているかを探ることも別の読みどころである。つまり一二行目までは、そこまでだけでも優に独立しうるほど、楽しむべき要素が多いのであって、従ってこのソネットも、結句如何によっては結句が単なる隠れ蓑になる可能性を内蔵しているといえよう。このように充実した中味を持った先行部分をはたして結句が転換しうるか、その転換はある批評がいう

ように「形式的で陳腐」⁽⁵⁾なのか、我々の関心は専らこの点にある。

しかし結句を分析するまでに、転換にいたるまでの条件を、これまでに読んできたソネットと比較しながら把握しておきたい。まずこの三〇番では、多くのものを失ったという論理が単一のままに一貫している。これは一九番のように、論理が結句で転換されるまでにすでに屈折を受けているのと対照的である。また一三〇番のように、彼女は生身の女だというテーマのほかに、彼女はただけな女だという別のテーマが絡んで、絡んだ方のテーマが転換を受けずに置きざりにされる可能性があったのと対照的である。つまり三〇番の一二行目までは、一本の太い孟宗竹のような直線性を持っていて、それだけ鮮かに転換されやすいといえよう。

さて、そういう一二行目までを受けて、転換はまず、「だがそのとき、あなたのことを思うと」と始められる。転換とは畢竟、そこでもものを見る視座を変えることであるが、この冒頭はそのことを、「翻って今度はあなたのことを思うと」とことばにだして語っていて、転換の鮮明さと素直さは出色である。その後心を籠めて静かに「愛する友よ」と呼びかけるのは、結句が弱くなるのを防ごうという同じ目的で添入された一三〇番の結句の中の強弁“by heaven”と対照的である。ここには強弁の効果とは反対に、視座の変更が自らなる充足感を伴ない、それによってえられた心情が安定しているのを物語る。そういう充足感と安定のもとに、「損が全部弁償され、悲しみは終る」と結ばれるが、この結びを含めた結句二行全体は、いわゆる「ブレイン・スタイル(簡素な文体)」で書かれている。この文体は、会計用語ともう一つ、先には触れなかったが、“sessions”に始まる法廷用語を駆使した先行部分の重い文体と著しい対照をなす。因みに一三〇番の“*And yet by heaven I think my love as rare, / As any she belied with false compare.*”という結句もまた、「ブレイン・スタイル」で書かれているにはちがいないが、このソネットの方はこの文体が歌全体に及ぶために、結句にのみ著しいという対照の効果はない。

ところでイギリスのルネッサンスにおいては、クラシックへの尊敬を通じていわゆる「エロクエント・スタイル（有弁な文体）」に対する尊敬があった一方、日常使われている平易な口語文体、すなわち「ブレイン・スタイル」を尊重しようという風潮が根強く存在していた。「ブレイン・スタイル」は口語体を重視するアスカム以来の伝統の上に立ち、古典のものでないイギリス民族の思想を尊重しようとする一種の民族主義に守られて、真理を語る時の文体、具体的には宗教詩や格言の文体として重視されたのであった。⁽⁶⁾ 真理を語る文体という含みは、ことにそれが「エロクエント・スタイル」と併用対置された場合に、著しい。シドニーを中心とするソネット作者がソネットの結句で、ジョージ・ハーバートを中心とする宗教詩人が宗教詩の結末で、選んでこの文体を用いたのはそのような意味を持っている。今とりあげているシェイクスピアの三〇番、一二行目までは失ったもの大きさをいうための表現に擬り、またその意味で大きく構えていたものが、結句で文体を変えてそこで真理を語る含みを持たせ、同時に構えを崩して素直な姿勢に変っている。加うるに「あなたのことを想う」だけで損が償われ悲しみが終るといふ時の、心のひたむきさと純真さは、この詩人の友に対する態度の根本をなすものである。次に二行だけという転換の短さがこのソネットで持つ意味を考えてみよう。ルネッサンスのソネット作者達は、転換の短さを補うべく、色々の工夫を凝らしてきた。文体を変えるのも、“by heaven”や“dear friend”を添入するのも、その工夫にはかならない。しかし作者達はまた一方で、短さを逆手にとってそこに何かを生成しようとしたのを忘れてはならない。本稿でもこの間のことをワイアット、サリー、シドニーについて見てきたのであった。もっとも三〇番においてシェイクスピアが、意識して短さを逆手にとったかどうかは定かでない。しかしこのソネットの場合、意識していたかどうかとは関係なく、「私」に対して「友」の存在が持っている奇蹟的な価値が、転換を僅か二行で行うという奇蹟的な短さによって生成されていると見られよう。

三〇番の「転換」の系譜をたどれば、その祖型は「しかしね、ブレイグ君」で始まる、本稿の二九—三〇頁に全篇を引用したサリーのソネットの「転換」にある。このサリーの「転換」に含まれていた幾何的な直線性、簡明直截な爽快さは、そのまま同時にシェイクスピアの三〇番のものでもある。三〇番のソネットは、原始のものにある単純さと爽快さとを、「友」と「私」の人間関係を生成するために、「転換」の歴史の末期において、再生復活させたといえよう。

しかし、最後にあたってシェイクスピアの「転換」全体を大観すると、総じてシェイクスピアはこの表現に精彩を欠いたといわざるをえない。ことに大規模な「転換」にその傾向は著しく、転換の一事に賭けるといふ姿勢が、三〇番を除いては見られないのである。ことに大規模な「転換」において、なぜシェイクスピアが精彩を欠いたのだろうか。一つには詩人としての資質が、都会的機智を要することが多いこの鋭角的表現にむいていなかったのだろう。また一つには、シェイクスピアが外見を意識して定めた詩人としてのマスクが、終始無芸な田舎詩人だったことも関係がある。大規模な「転換」が都会派知性派詩人シドニーのおはこであった事実を想うと、シェイクスピアがこの表現方法に本気になれなかった理由が分るようにも思う。推測するこれら二つの原因は、どちらか一つだけでなければならぬという性質のものではない。二つが相乗し合う可能性が強いからである。成功しないから田舎詩人だと開き直り、開き直ったから書けない、おそらくこういった事情がシェイクスピアにはあったのではなからうか。大規模な「転換」で成功した唯一の例が、単純素朴な原始の「転換」であったことは、この意味で示唆的である。

第六章 シェイクスピアの「追加」

シェイクスピアで結句が新しい内容を追加するソネットの総数は、試算によると六四篇⁽¹⁾である。『ソネット集』のほぼ半数であるが、全体に対する比率としてはこのあたりが標準であろう。おそらく標準的でないのはその構成である。「追加」のうちで「前進」か「添加」かの区別が困難なもの二篇⁽²⁾、典型的な「添加」が一八篇⁽³⁾、合計するとその数三〇篇が「添加」でも通用するソネットになる。これは「追加」のうちのほぼ半数にあたる。「追加」の中で占める「添加」の比率を、筆者は未調査であるが、ほかのソネット・シークエンスの比率と比較すれば、おそらくダニエルのシークエンスを除いて、他のいずれのシークエンスよりも、シェイクスピアの場合の方が高いという結果が、まず確実にでるであろう。そしてこれまでシェイクスピアのソネットに対して加えられてきた重要な批判は、この「添加」の結句に対するものであった。すなわち平凡な結句を無理やりに添えただけだというランサム⁽⁴⁾の批判や、詩のエネルギーが一二行までで出しきられてしまっていて、結句はとってつけたものになっているというヒューブラー⁽⁵⁾の批判などがその代表的なものである。「転換」に加えられる批判は、イギリスのソネットに本来的な構造に根ざしたものであるのに対して、「添加」に加えられる批判は、シェイクスピアの結句という個に対するものであったのである。そして評価の規準を何に置くかで評価が分裂しやすいのもこの「添加」の結句であった。結句を「芸術的完成度を規準にして評価する場合と、結句を必要としたある精神の自律性を規準にして評価する場合とで」⁽⁶⁾生じてくる分裂のことである。それでは評価が分裂しやすい「添加」の結句に我々はどう対すべきなのか。この分裂は最終的には不可避であろうが、先の二つの基準のほかに第三の基準というべきものを設定することによって、分裂したものの距離を、無くすことはできないが縮めることはできるのでなかろうか。第三の基準とは、結句をソネット全体に対してなす機能としてとらえる、いいかえれば全体に対して果す構造上の役割のレベルでとらえる基準である。以後はこの第三の基準を適用しつつ、従来から

欠陥とされてきた「添加」の結句に対する、積極的な読み方の一例を提出してみたい。

并ちとりあはるのち三番ひあはる。

That time of year thou mayst in me behold, 1
When yellow leaves, or none, or few do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou seest the twilight of such day, 5
As after sunset fadeth in the west,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self that seals up all in rest.
In me thou seest the glowing of such fire, 9
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed, whereon it must expire,
Consumed with that which it was nourished by.
This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well, which thou must leave ere long.

エンボンが見事に分析してみせた第一の四行連句に始まる三つの四行連句は、それぞれを大きく読めばそれぞ

れに一つつつ、合計三つのイメージを重ねているが、これはあたかも三つの寓意画を連続して見せられる思いがする。この圧倒的な力で迫る一二行目までを受けて、結句が

This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,

To love that well, which thou must leave ere long.

とつけ加えても、今更こんなことをいいたすのは「噴飯物だ (ridiculous)」という批判⁽⁷⁾がある。筆者が重視したいのは、結句にある、視座の変更という役割である。圧倒的な力を持つ三つのイメージも、よく読むと三つ目の残り火のイメージが先行する二つに較べて精彩を欠いている。このイメージがルネッサンスにあつて三つの中で一番陳腐だからであろうし、ことに一二行目の “Consumed with that which it was nourished by” には、この部分の意味から要求される語勢の衰えが著しい。それを受けて、強勢が置かれる “This” で始められる “This thou perceiv'st” は、ここで姿勢が立て直されて、その立て直しが決然と行われていることを示す。立て直された後に続く結句では、事実ものを見る視座が一転している。これまでは生者必滅の理を物語っていた同じものが、今度は愛を募らせるものに一転しているのである。この結句は、愛を募らせるという新しい認識を加えている点で「追加」に属しながら、心理的には「転換」に属するように感じられるところがあるが、それはこの視座の一転があるからである。そして視座の変更という結句の役割は、このソネットの場合語勢によって裏打ちされている、つまり詩によってその役割が保証されているのがこの歌の強みである。詩人が結句で突然身を翻したのは、詩人が社会的存在としての自己に立ちかえったからである。この翻身は従って、社会的とでもいべきものであり、そこにある種の厳しさが寵められているのを味わうべきである。しかし結句の冒頭に語勢があるのに反して、 “thou must

leave ere long”と結ばれる口調は弱いといえは弱い。だが弱いというのは結句を一二行目までと同じ次元で読んだ上でのことであつて、視座の変更という事態によつて結句は一二行目から独立し、そこで次元が變つて歌が新しく始められると読めば、いうところの弱さにも新しい味わいがでてくる。いうところの弱さは、結句で社会的存在に立ち戻つた詩人が、そこで公人として生きてゆく日常の中にある静けさのことであろう。この静けさは、古い歌の結末には弱いが、新しい歌の結末には相応しい。

これと同じような視座の変更と結句の独立が、次に読む二九番の結句にも見られる。

When in disgrace with Fortune and men's eyes,
I all alone beweep my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless cries,
And look upon my self and curse my fate,
Wishing me like to one more rich in hope,
Featured like him, like him with friends possessed,
Desiring this man's art, and that man's scope,
With what I most enjoy contented least,
Yet in these thoughts my self 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,

For thy sweet love remembered such wealth brings,

That then I scorn to change my state with kings.

“Yet” による転換がイタリア式に九行目で行われているが、その転換が歌の最後まで及ばずに、一二行目で終るといふ構造にある。七三番とは違って、一二行目の「天の門辺で頌歌を歌うのだ」で詩が最高頂に達しているために、転換が終わった後に加えられる結句に語勢の弱さが目立つ結果になっている。しかし結句の機能という面からみると結句は必然性を帯び、その必然性は語勢の弱さを十二分に補うものがある。その間のことを説明してみよう。先行部分と結句は「なぜなら」という接続詞を介して論理の上では連続しているかたちになっている。しかしここで結句を「添加」する時の作者の気持からすると、歌は一二行目で一度切れ、結句は新しい姿勢、新しい視座に立つたものをいっているとみられる。ひばりが天高くさえずっている世界は、なるほど詩人を讚美しなければならぬ社会的必要が前提になっているが、詩人はここではその前提を忘れ、ひたすらに想像力が創り上げた世界に没入しているのである。その前提を思い出し、想像力が築き上げた世界から、身分社会という現実に戻ったのが結句である。論理は先行部分から連続しているかにみえて、意識は一度断たれた後、翻っているのである。結句で意識を翻えさせた身分社会の現実を読み、翻える時の“*For*”を用いた巧みな身のこなしを味わい、“*scorn to change my state with kings*”の〔S〕音のなかに詩人の決意の表明を味わうほどに、結句を除いたこのソネットは考えられないという、結句の必然性が浮び上ってくる。再び述べるが、結句にある視座の変更という事態に留意すると、歌は一二行目で一度切れて、結句では新しい歌が始まっているのである。結句の必然

性を感じ、結句の新しきを感じれば、結句が弱いという感覚は一部修正されるのではなからうか。ところでこの視座の変更という事態が、これまでとは同じ役割をはたしつつも、やや異った効果を詩に及ぼしているのが次に読む一六番である。

Let me not to the marriage of true minds

Admit impediments, love is not love

Which alters when it alteration finds,

Or bends with the remover to remove.

O no, it is an ever-fix'd mark

That looks on tempests and is never shaken;

It is the star to every wand'ring bark,

Whose worth's unknown, although his height be taken.

Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks

Within his bending sickle's compass come,

Love alters not with his brief hours and weeks,

But bears it out even to the edge of doom:

If this be error and upon me proved,

I never writ, nor no man ever loved.

愛は最後の審判の日まで続くのだと言い放った後で、結句が「もしこれが誤りで」といい出すと、これは「陳腐で平凡だ (trite commonplace)」という批判⁽⁸⁾が、やはりここでもという感を伴って、行われることになる。さて、こう批判される結句にも、視座の変更という事態が存在していて、そのことからこの結句は、作品全体を複眼で見せるという効果を及ぼしているように思われる。先行する一二行の中に、否定辞が一、二、五、六、九、一一行目と多いのに気づきながら読み進んできた読者は、「もしこれが誤りで」という結句に至って、これまでの高らかな愛の肯定が、実は嘘偽りだったかも知れないという可能性に気づくのではないか。そして一度それに気づくと、否定辞が多いことも新しい意味を帯びてくる。否定辞の存在が、愛は移ろい易いという現実が如何に動かし難いかを物語ってくるのである。ホプキンスのいわゆる「テリブル・ソネット」の一つの「腐肉の慰め」は、否定辞が多いことでこの歌と並べられるべきだが、そこでもまた否定辞は、否定されるべきものすなわち絶望に淫する心が、この歌の根底にいかに根強いかを感じせしめる効果を持っている。一一六番に戻って、一二行目から結句への移行に着目しよう。ここでは表ての論理は連続しているが、内なる意識は断ち切られている。結句には、表ての論理が実は嘘なのだという新しい意識の上に立って、新しく歌が始まる面がある。その結果我々は、結句に至ってソネットを複眼で見るようになる。複眼で見た詩は、愛の不滅を信じていると同時に信じていないのである。

結句で視座の変更を促したものは、七三番と二九番では身分社会の現実に対する意識であり、一一六番では愛の現実に対する醒めた意識である。三つの視座の変更は、煎じつめれば現実に立ち還ることである。このことはしかし、傑作佳作においてのみ偶然になされたものではなかった。シェイクスピアの「添加」の結句は、何らかの意味でこの現実意識が関与しているといつてよい。典型例だけをあげると、四七番の結句の冒頭、

Or if they sleep, . . .

は、あなたを想う私の思念は眠ることがないという先行部分の高音 (hyperbole) を、詩人がここで現実に立って、想いも眠ることがあるという常識に還したものである。九七番の結句の冒頭、

Or if they sing, . . .

は、あなたがいないと鳥もおし黙るといふ高音を常識に戻したものの、五一番の結句、

Towards thee I'll run, and give him leave to go

の "him" は馬をさし、あなたのもとに帰りたい心の募りは、馬を走らせても及ばないと詩人が高ぶったのを、友の方から「馬は普通に歩かせて」と現実に戻したものである。現実に立ち戻った結句は、このような裾野を持っていたのであった。

視座の変更はまた、「要約」の結句が一二行目までを客観する時にも存在する。しかしこの場合、視る対象に対する認識の内容は変るものではない。従って変更というより移動という方が、「要約」の場合は正確である。視座の変更が著しいのは結句が先行箇所を「転換」する時である。この時にある視座の変更はシドニーによって極限化されるが、シドニーはその変更を機智を發揮する手段に利用したきらいがあった。機智と結びつかない視座の変更はサリーから始まったが、シェイクスピアを含めてこの道は先細りの一途を辿る。単純な「転換」がみられる三〇番の傑作も、「転換」を本領とはしないシェイクスピアの例外的な作品であった。視座の変更が「転

換」ではなく「添加」の中に現れてくるのはダニエルのソネットが始まりである。同じように「添加」の中に視座の変更をもたらせたシェイクスピアは、その歴史的意義をダニエルと分け合うのである。ただしシェイクスピアはダニエルではない。ダニエルが視座の変更を女性の崇め方の変更に留めたのに対して、シェイクスピアはそれを人間の根本問題に対する見方の変更にまで深めたのであった。翻って今度は、視座の変更をめぐるシェイクスピアと対照的なスペンサーの世界をふりかえておこう。同じ「添加」でありながらスペンサーの結句は、結句への移行が同一平面で行われて視座の変更という事態は見られないのであった。スペンサーのソネットは従ってものごとを複眼で見させることはなく、見る眼は安定しているのである。結句はそこでものを見る視座が変ることによって震動するようなことはなく、読者の心もまた震動することはないのである。読者は俗ない方すれば騙されないのである。それに較べればシェイクスピアの読者はある覚悟が要る。今ここで述べられている価値は別の視座から見れば違ったものになるかも知れない、今これだけソネットの世界に没入している作者の想像力は一種の演技力かも知れない、そうだった場合にはそれを引き受ける覚悟が、いわば騙されてもいい覚悟が、シェイクスピアの読者には要る。それは虚に身をあずける覚悟といってもよい。シェイクスピアのソネットは、こういった不安定さが「詩人」の置かれた境位の不安定さと絡まって、所詮は遊びの世界であるソネットの世界の中にも、人間存在の深淵を垣間見せるのである。

なお、こういう視座の変更にある現実復帰を芝居の世界に求めると、悲劇が大団円を迎えて終結する時に、秩序回復者が行なう回復宣言にこれは似ている。『ハムレット』ならフォートインブラスが、『マクベス』ならマールコムが行う回復宣言のことである。ここで観客は悲劇が終わったの知らされ、同時にこれまでの悲劇が芝居であったのを思い出して安心して席を立つ。いわば宣言によって悲劇から救い出されるので、これと同じ効果を

「添加」の結句は持っている場合が多い。生者必滅の理が一遷される時に救いは確実にある。天にも昇りかねない心の高ぶりが引き戻される時、また愛の現実には立ち帰る時、これをかえって救いと感ずる読者も少くないはずである。ただソネットが芝居と異なるのは、いかに結句が二行と短くても、宣言が芝居全体に占める割合からすれば長いのである。そのために、虚構の世界と現実の世界とに我々が入り出す場合に、芝居の場合よりも緊張を伴うのではないか。騙されてもいい覚悟が要るといったのは、この緊張にも依るであろう。

最後に様式論から離れたところで一事をつけ加えておきたい。ソネット・シークエンスの中の一作品は、それを単独でとり上げることが必要である反面、それをシークエンスを作り上げる複数の中の一つとしてとりあげることもまた必要である。シェイクスピアの「添加」があるソネットを複数の集団としてとらえた場合には、『ソネット集』というシークエンス全体に対してどのような意味を持つだろうか。これを考えるために、まず有名な一八番を管見してみよう。

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.

「私」が「あなた」を詩に書く意味は、九行目から一二行目までにすでに述べつくされている。それを結句で再び「この詩が書かれる限りあなたの命は続きます」と繰り返すところには、詩人としての存在がひとえに友にそれを許されるかどうか懸っているという、この詩人の置かれている境位がある。この繰り返しは一種の誓言の繰り返しとみられる。「もしこれが誤りだったら」という一六番の結句も、同じように「添加」が誓言を繰り返す類に属するであろう。以後は結句だけを引用してゆくと、五三番に添加された

In all external grace you have some part,
 But you like none, none you for constant heart

は、先行部分にすでにある讚美を繰り返し、五八番に添加された

I am to wait, though waiting so be hell,

Not blame your pleasure be it ill or well

は忍従を繰り返す、八〇番では

Then if he thrive and I be cast away,

The worst was this, my love was my decay

と自卑を繰り返す。また一一〇番の

Then give me welcome, next my heaven the best,

Even to thy pure and most most loving breast

では哀願を繰り返している。シークエンスの中で、ソネットが移る毎に繰り返される誓言、讚美、忍従、自卑、哀願などは、詩人が友に対する時の態度の根本をなすものである。その意味で「添加」の結句は、友に対する詩人のありようそのものである。いいかえれば「添加」の結句は、「詩人」のキャラクターを生成する場であったのである。このキャラクターには、信仰の問題、自由の問題が含まれていて軽々しいものではない。それとともに、ルネッサンスに続出したあまたのソネット・シークエンスが雲散霧消した後、今日まで残りえているシークエンス、例えばシドニー、スペンサー、ダニエル、ドレイトン、シェイクスピア、グレイヴィルのそれが、それらの間での程度の差も大きい、いずれもどの程度にかキャラクターを生成しえている事実にも留意したい。このような意味を持つキャラクターはしかし、単独ではなく複数のソネットによって形成されたのであった。シェイクスピアの「添加」のソネットは、決して全てに視座の変更が著しいわけではなく、単独にとり上げられれば酷

評を甘受しなければならぬものも多いが、それらの失敗作が集団をなして「詩人」のキャラクターを形成した意義は忘れられぬべきでない。

(注)

はじめに くの注

- (1) Jost Daalder (ed.), *Sir Thomas Wyatt. Collected Poems* (Oxford U. P., 1975) の通し番号は 三〇、三二、三三、三三、四七、五六、七九、九二、九七、一〇一、一〇二、一〇三、一〇四、一六、二四、二五、二七、二八、二九、三〇、三二、三三、三三、四七、五六、七九、九二、九七、一〇一、一〇四、一六〇、一七二番。なおツイブツトからの引用はすべて同版に拠る。
- (2) 同版の番号は 一七、一三、一四、一五、二五、二八、三二、三三、四七、九七、一〇一、一七二番。
- (3) 同版の番号は 三三、一〇、一四、三三、一三三、一六〇番。
- (4) Walter L. Bullock, 'The Genesis of the English Sonnet Form' *P. M. L. A.* 38 (1923), pp. 729-744.
- (5) 原典の「ノロマン」の注を補った。

Sacro Mugnon, che giu per queste valli

Mormorando tra sterpi e sassi vivi

Co' tuoi si dolci e liquidi cristalli

All' alle mura, e nel bell' Arno arrivi;

Se 'l ciel le sponde tue giamai non privi

Di suoni, e canti, ed amorosi balli;

Questo (ch' altri non ho marmi, o metalli)

Per le tue scorze, e ne' tuoi massi scrivi:

Ventisette anni, e cinquecento havea

Dopo il mille girato il sole, ed era

Nel quinto grado della bella Astrea;

Caine の用語だが、一般化の程度が最も低い。なお句として終次の *rhyme* なものがあふ。‘to sum up’, ‘to make addition’, ‘to clinch’, ‘to conclude’, ‘clinging couplet’ etc.

(9) Cf. Schar, *op. cit.*, pp. 25, 30, 31, Edward Hubler, *The Sense of Shakespeare's Sonnets* (Hill and Wang, 1952), pp. 26f., Tucker Brooke, *Shakespeare's Sonnets* (Oxf. U. P., 1936), p. 4, Enid Hamer, *The Metres of English Poetry* (Methuen, 1930), p. 198, Rosalie L. Colie, *Shakespeare's Living Art* (Princeton U. P., 1974), pp. 70-1.

(11) Cf. G. Gascoigne, ‘The first twelve do rhyme in staves of four lines by crose meetre, and the last two ryming together do conclude the whole’ (*Works* [Cambridge, 1907], I, p. 471f., quoted in John Fuller, *The Sonnet*, ‘The Critical Idiom Series’ [Methuen, 1972], p. 15).

(12) ママボが 規準となるのは M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay* (Methuen, 1957), p. 104.

(13) Cf. Schar, *op. cit.*, p. 31.

第一章 「要約」の歴史 への注

- (1) ヲトヲルカからの引用はすべて *Rime e Trionfi* (Rizzoli Editore, 1959) に拠る。
- (2) ヲトヲルカの意味はすべて *The Sonnets, Triumphs, and Other Poems of Petrarch* (George Bell, 1904) に拠る。
- (3) 四七 一二 一三 一四 一六 二二 三三 四七 五七 一一 一三 一七 一八 一九
- (4) 例にあげた三番のほかに、三 一四 一三 四番と認められるものがある。
- (5) サリーからの引用はすべて Emrys Jones (ed.), *Surrey, Poems*, ‘Clarendon Medieval and Tudor Series’ (Oxf. U. P., 1964) に拠る。
- (6) スペンサーからの引用はすべて Ernest de Selincourt (ed.), *The Poetical Works of Edmund Spenser* (Oxf. U. P., 1910), vol. 2 に拠る。
- (7) ドニヤンからの引用はすべて William Hebel (ed.), *The Works of Michael Drayton* (Basil Blackwell, 1961) に拠る。
- (8) 同版の六、五二番を参照。
- (9) 同版の二、二、二三番を参照。
- (10) マヒルからの引用はすべて J. W. Lever (ed.), *Sonnets of English Renaissance* (The Athlone P., 1974) に拠る。同版は Sprague 版のスタイルを現代化したもののようだ。

第二章 「転換」の歴史への注

- (1) マクレーガー訳。
- (2) ランガム訳。
- (3) ダーアルダー版の七八番。
- (4) 『アストロフィールとステラ』二〇三三―三六六番。
- (5) シュニーカ⁵⁶引用中⁵⁷の Katherine Duncan-Jones (ed.), *Sir Philip Sidney, Selected Poems* (Oxf. U. P., 1973) 256頁⁵⁸。
- (6) Cf. R. Eilrodt, *L'Inspiration Personnelle et L'Esprit du Temps chez Les Poètes Métaphysiques Anglais* (José Corti, 1960), *Première Partie*, Tome I, pp. 82ff.
- (7) Cf. Earl Miner, *The Metaphysical Mode from Donne to Coreley* (Princeton U. P., 1969), pp. 68ff.
- (8) *Rime* 310.
- (9) ノミム⁵⁹。
- (10) *Svmer is icumen in*,
Lhude sing cuccu!
Growep sed and blowep med
and springþ pe wde nu.
Sing cuccu!
- (11) Awe bleteþ after lomb
lhoup after calue cu,
Bulluc sterteþ, bucke uerteþ.
Murie sing cuccu!
Cuccu, cuccu,
Wel singes þu cuccu.
ne swik þu nauer nu!

Sing cucuu nu, Sing cucuu!

Sing cucuu, Sing cucuu nu!

- (11) Emrys Jones, *op. cit.*, p. 130.
 (12) サリーに²⁴おの¹い⁶ “Love that doth reign and live within my thought” で始まるソネットがある。
 (13) 『マストロフイェルとステラ』七一番。
 (14) T. Hall Caine, *Sonnets of Three Centuries* (1882), pp. xii-xv, quoted in Baldwin, *Literary Genetics*, p. 349.

第三章 「追加」の歴史への注

- (1) 例えは本稿の九一〇頁に引用した “Th’Assyrians king, in pease with fowle desyre” で始まるソネット、本稿の三八―九頁に
 『それから引用する “Norfolk sprang thee, Lambeth holds thee dead”』で始まるソネットなど。
 (2) 『マストロフイェルとステラ』一巻。
 (3) 例え²⁵

In night when colours all to black are cast,

Distinction lost, or gone down with the light;

The eye a watch to inward senses plac’d,

Not seeing, yet still having power of sight,

Gives vain alarms to the inward sense,

Where fear stirr’d up with witty tyranny,

Confounds all powers, and thorough self-offence,

Doth forge and raise impossibility:

Such as in thick depriving darknesses,

Proper reflections of the error be,

And images of self-confusednesses,

Which hurt imaginations only see ;

And from this nothing seen, tells news of devils,

Which but expressions be of inward evils.

なまのイメージからこの引用はすべて Thom Gunn (ed.), *Selected Poems of Fulke Greville* (Faber & Faber, 1968) に拠る。

(4) *Op. cit.*, p. 25.

第四章 シェイクスピアの「要約」への注

(1) シェイクスピアの『ソネット集』からの引用はすべて J. Dover Wilson 編の *New Shakespeare* 版に拠る。同版は一六〇九年の四つ折本に準拠している。

(2) Cf. Philip Martin, *Shakespeare's Sonnets, Self, Love and Art* (Cambridge U. P., 1972), p. 51.

(3) Patrick Cruttwell, *The Shakespearean Moment* (Chatto & Windus, 1970), p. 13.

(4) C. L. Barber, 'An Essay on the *Sonnets*', in *The Sonnets* (Laurel Shakespeare), quoted in Martin, *op. cit.*, p. 50.

(5) *Loc. cit.*

(6) *Op. cit.*, p. 14.

(7) 四九、五二、五七、八七、一一八、一三七、一四七、一五二番。

(8) 二、三、三八、四〇、五二、五五、五七、六一、六四、六五、七〇、七六、七七、八一、八二、八三、八四、八五、八七、八八、九

三、九四、九五、九九、一〇二、一〇三、一〇五、一〇六、一〇七、一〇八、一一三、一一九、一二二、一二七、一四八、一五〇、一五

一、一五三番。但し折衷形を入れれば二割程度増える。

(9) 一三四、一三七、一三八、一四〇、一四二、一四六、一四八、一五〇、一五二番。

(10) 二番。

第五章 シェイクスピアの「転換」への注

(1) 七、一二、一九、三〇、三三、三四、四二、五三、六五、六六、七四、八六、八九、一一〇番。

(2) 三、五、一七、二八、三二、三六、六〇、六九、九二、一二八、一二〇、一二七、一三三、一三九、一四四、一四九、一五三、一五四

番。

- (3) 六一、九一、九八番。
- (4) 「ヘレシー」の番号はグリフアン版に拠る。
- (5) Cf. Martin, *op. cit.*, p. 105. 同様な欠陥語は以下にも述べられてゐる。Hubler, *op. cit.*, p. 27, and Douglas L. Peterson, *The English Lyric from Wyatt to Donne* (Princeton U. P., 1967), p. 235.
- (6) Cf. Catherine Ing, *Elizabethan Lyrics* (Chatto & Windus, 1968), pp. 61f, and Peterson, *op. cit.*, pp. 9f, 39, 84, 85, *et al.*

第六章 シェイクスピアの「追加」への注

- (1) 列記を省略する。
- (2) 六、七、八、一一、四八、九三、九四、九九、一〇五、一一四、一二四番。
- (3) 一八、二九、四五、五六、五八、五九、七二、八〇、九七、一〇九、一一一、一二二、一二六、一二七、二二二、二二四、二二五、二二六、二二七、二二八、二二九、二三〇、二三一、二三二、二三三、二三四、二三五、二三六、二三七、二三八、二三九、二四〇、二四一、二四二、二四三、二四四、二四五、二四六、二四七、二四八、二四九、二五〇、二五一、二五二、二五三、二五四、二五五、二五六、二五七、二五八、二五九、二六〇、二六一、二六二、二六三、二六四、二六五、二六六、二六七、二六八、二六九、二七〇、二七一、二七二、二七三、二七四、二七五、二七六、二七七、二七八、二七九、二八〇、二八一、二八二、二八三、二八四、二八五、二八六、二八七、二八八、二八九、二九〇、二九一、二九二、二九三、二九四、二九五、二九六、二九七、二九八、二九九、三〇〇、三〇一、三〇二、三〇三、三〇四、三〇五、三〇六、三〇七、三〇八、三〇九、三一〇、三一〇番。
- (4) J. C. Ransom, *Wort's Body* (1938), pp. 273-78, quoted in Baldwin, *Literary Geneties*, p. 349.
- (5) *Op. cit.*, p. 25.
- (6) 本稿四七頁を参照。
- (7) Cf. Katharine M. Wilson, *Shakespeare's Sugared Sonnets* (George Allen and Unwin, 1974), p. 246.
- (8) *Ibid.*, p. 302.
- (9) S・ブリスも結局の効果を秩序回復宣言のそれに結びつけている(Booth, *op. cit.*, p. 131)。筆者はこれを後で知ったが、ブリスの方は、同じ結局でも「要約」の方の効果をそれに結びつけていて、筆者の見方とは内容を異にする。