

# イエイツ、ハーディ、ラーキンにおける形式と内容

宮内 弘

多くの優れた英詩においては形式と内容は密接に結びつき、両者は区分できないことが多々ある。形式は内容であり、内容は形式でもあって、形式それ自体が詩のストーリーの一部をなしていることも珍しいことではない。

本稿ではこの形式と内容との関係に焦点を当て、ラーキンと、彼に大きな影響を与えたとされるイエイツとハーディの三人の詩人の作品をとりあげ、韻と韻律などの形式上の技巧を分析することによって詩の意味との関係を追究していきたい。<sup>1</sup> そこから、現代英詩の重要な系譜のうちの一つを形成したこれら三人の詩人の形式における特質や類似点を導き出し、二人の先輩詩人がどのような作詩上の影響をラーキンに及ぼしたかを解明する一つの手がかりとしたい。

ラーキン (Philip Larkin) は生涯にわたってさまざまな詩人の影響を受けたが、なかでもイエイツ (W.B. Yeats) とハーディ (Thomas Hardy) の存在はきわめて大きかった。まず若きラーキンが詩を書き始めた頃最も大きな影響を受けたのがイエイツであった。当初イエイツの影響力は圧倒的であったが、やがて詩を書き進めていくうちにハーディに惹かれるようになる。彼に対する尊敬の念は歳月の経過と共にますます深まり、それは一生を通じて変わることはなかった。

そこでまず形式に着目しながら、ラーキンが最初に最も大きな影響を受けたイエイツの初期から中期にかけての詩をみていこう。<sup>2</sup> 最初に取り扱う詩は初期の詩、「矢」 ("The Arrow") である。

I thought of your beauty, and this arrow,  
Made out of a wild thought, is in my marrow,

There's no man may look upon her, no man,  
As when newly grown to be a woman,  
Tall and noble but with face and bosom  
Delicate in colour as apple blossom.  
This beauty's kinder, yet for a reason  
I could weep that the old is out of season.

私はあなたの美しさのことを思っていました。気も狂わんばかりの  
想いからできたこの矢ははまだ私の骨の髄の中におさまっています。  
彼女が初々しい女性として成長した時の  
背が高く、気高く、顔や胸は  
リングの花のような繊細な色をしていたさまを  
現在の彼女に見るものは誰もいないでしょう。  
彼女の今の美しさは優しさを秘めています、ある理由で  
昔の美しさが季節外れになったと思うと泣かずにはいられないのです。

この詩は詩人（イエイツ）の恋人、モード・ゴーン（Maud Gonne）のことを歌った詩であると言われている。彼女に初めて出会った時、彼は彼女の美しさに衝撃を受け、それ以来彼女のとりこになってしまった。しかしながら彼女はイエイツの熱烈な求婚を受け付けず、他の男性と結婚してしまったのである。それにショックを受けたイエイツは一連の失恋の詩を書いたが、この詩もその中の一つである。この詩のことばにはヴェンドラー（Helen Vendler）の言葉を借りれば魔術的な力があるといえるだろう。<sup>3</sup> 注目すべきは行末の単語である。脚韻のパターンは（aabbccdd）であるが、韻を踏んで対をなすそれぞれの単語は一方の中に包みこまれている。"marrow" には "arrow" が包みこまれているし、"woman" には *n* をとった "(n) o man" が、"blossom" には "bosom" が、"season" には *r* をとった "(r) eason" がそれぞれ包み込まれている。この技法はイエイツの詩の中にあっては稀なものであるが、これはとりもなおさず "this arrow is . . . in my marrow" という本詩のテーマを示す文と象徴的に結びついているの

ではないだろうか。つまり私の矢は相手に投げられたのではなく、自分の骨の髄の中にある（包み込まれている）というのである。タイトルにもなっている「矢」は一連の失恋詩の中の「二番目のトロイはない」("No Second Troy") の中に見える「ぴんと張った弓のような美しさを持った」("With beauty like a tightened bow") 女とも関連する。さらに彼女の美しい胸 ("bosom") は *l* と *s* を加えとりんごの花 ("blossom") と化す。またヴェンドラーによれば "reason/ season" の韻は treason を連想させるという。<sup>4</sup> 彼が彼女に裏切られたことがこの韻によって示唆されているのであろう。またジェファーズ (A. Norman Jeffares) によれば、矢はブレイク (William Blake) の詩句 ("Bring me my bow of burning gold: / Bring me my arrows of desire:/. . .") にみられる「性的な欲望」という意味をもつという。<sup>5</sup> 矢はまた愛の神キューピッドの矢でもあるが、この詩では、相手の胸に突き刺さるのではなく、自分の髄の中にある。つまり相手に自分の意志、希望、欲望が通じず、いまだ彼の心の中におさまったままなのである。その矢は自分の胸を傷つけ、さいなむ凶器となって彼の心の奥底に潜んでいる。二音節の韻は重々しく響き、彼の鬱憤を晴らすことができぬ心境をよく伝えているといえないだろうか。

この詩は1文字か2文字違った語が韻を形成しているが、これが全く同じ単語で韻を踏めば同韻 (rime riche) と呼ばれる韻になる。この韻を使った詩が1899年に書かれた「かの者天の衣を望む」("He wishes for the Cloths of Heaven") である。

Had I the heavens' embroidered cloths,  
 Enwrought with golden and silver light,  
 The blue and the dim and the dark cloths  
 Of night and light and the half-light,  
 I would spread the cloths under your feet:  
 But I, being poor, have only my dreams;  
 I have spread my dreams under your feet;  
 Tread softly because you tread on my dreams.

もし金と銀の光で織られ、

刺繍を施された衣を持ってれば、  
暗闇と光と微光からなる  
青、黒、灰色の衣を持ってれば、  
私はそれをあなたの足下に広げるでしょうに。  
でも私は貧しくて夢しか持っていません。  
それをあなたの足下に広げましたので  
私の夢を踏みつけないように、忍び足でそっと歩いてください。

同じ語を繰り返すことによって韻を踏んでいる "cloths", "light", "dreams" は行末だけでなく、行の間でも用いられている(中間韻 internal rhyme)。ヴェンドラーによれば、最初の5行は強弱弱格の韻律で假定法で書かれ、後半の3行は弱弱強格と弱強格の韻律で現実の世界が描かれているという。<sup>6</sup> また最初の非現実的な世界を描いた5行は文体も刺繍で彩られたごとく華麗で、二つの物が対比的に描かれたり ("golden and silver light")、三つの物がバランス良く併置されたりしているが ("The blue and the dim and the dark cloths/ Of night and light and the half-light")、現実の世界を表す最後の3行はこれとは対照的に文体も修飾語句を削り平明、簡潔である。

この詩は天にある光(月や太陽)と闇(夜)で刺繍された衣を私は持っていないが、あなたを包み込む夢だけは持っているのどうかその夢を踏みにじらないで下さいという詩である。いかえれば私は恋の手練手管(技巧)は持っていないがあなたを思う気持ちだけは誰にも負けないのどうか壊れやすい夢をつぶさないで欲しいと訴えているのである。この素朴な詩人の気持ちがただ同じことばを繰り返すしかない同韻を用いることによって効果的に表現されているといえないだろうか。またこのように同韻との関係で見ると先に見た「矢」の詩における韻は同韻の崩れた形式ともとれよう。

次に論じる、「困難なことに対する魅力」("The Fascination of What's Difficult")は押韻形式に関してこれまで論じてきた詩の中で最も複雑で興味深いものである。

The fascination of what's difficult

Has dried the sap out of my veins, and rent  
Spontaneous joy and natural content  
Out of my heart. There's something ails our colt  
That must, as if it had not holy blood  
Nor on Olympus leaped from cloud to cloud,  
Shiver under the lash, strain, sweat and jolt  
As though it dragged road-metal. My curse on plays  
That have to be set up in fifty ways,  
On the day's war with every knave and dolt,  
Theatre business, management of men,  
I swear before the dawn comes round again  
I'll find the stable and pull out the bolt.

困難なことに魅せられて  
私の血管はひからびてしまい、  
心から自然にわき起こる喜びや満足が  
引き裂かれてしまった。我々の子馬はどこか具合が悪いに違いない。  
神聖な血統を受け継いで、オリンポスの山々を  
雲から雲へと跳びはねる代わりに、  
割石をひきずっているかのごとく、鞭打たれて震え、ひきつり、汗をかき、  
がたがたと体を揺さぶりながら進んでいかねばならないのだから。  
幾通りにも構成しなければならない劇、  
ならず者や馬鹿どもと言い争う日々、  
劇場の雑事や人事管理、こんなものはもううんざりだ。  
再び夜が明ける前に  
どうしても厩を見つけ出し、かんぬきをはずしてやろう。

イエイツはこの詩の草案を散文で残しているが、それによると「difficult を三回繰り返し

返し、bolt, exalt, coalt (sic 正しくは colt), jolt と韻を踏む」とある。<sup>7</sup> 実際完成した作品は上に引用した通りで、"difficult" は一回しか用いられず、exalt の代わりに "dolt" が用いられている。イエイツはまず韻を踏む単語を決めてからこの詩を書いたが、このことは詩人が押韻形式をいかに強く意識しているかを示している。

この詩は13行で構成されていてどこか落ち着きが悪い。上で述べた草案にみられる押韻する単語を勘定すると7個になるのでイエイツは当初14行にすることを考えていたに違いない。<sup>8</sup> 14行の代わりに奇数の13行にした理由の一つはこの詩の中にみられる詩人の挫折やそれに伴う苛立ちを示唆したかったからであろう。この詩が書かれた当時、彼は彼の友人と彼自身が中心となって創設したアベイ劇場の運営管理に携わっていた。彼の友人だったシング (J.M.Synge) の劇 (『西国の人気者』 (*The Playboy of the Western World*) が民衆に誤解されて騒動が持ち上がったたり、日々の劇場にまつわる混乱のため、彼の想像力を自由自在に巡らせて優れた詩や劇を創作することができなくなっていた。このため彼はアベイ劇場の運営管理から身をひかざるを得なくなったのである。この詩の中で「困難なこと」とは彼の天職である詩作・劇作のことであり、「アダムの呪い」 ("Adam's Curse") の中では詩作がいかに困難をきわめることであるかを見ごとに歌っている。つまり詩はどんなに時間をかけて作っても、完成した作品が瞬時にできあがったもののように見えなければ、詩人の涙ぐましい努力は無に帰してしまうというのである。ただたとえそのような見事な作品ができたとしても、当時のアイルランドの民衆はもはやその本質を理解することができなくなっていると彼は考えていた。また「困難なこと」はモード・ゴーンとの恋愛の成就をかすかに示唆しているようにもとれる。詩人は本来ならばペガサスのようにオリンポスの山々を跳びはねていなければならないのに、上で述べた障害のために、駄馬のように割石を引きずって苦しまなければならないのだ。この時の混乱や苦惱挫折は5回押韻する /oult/ の音でみごとに示唆されている。

ところでこの詩は明確な形式をもっていない。押韻形式は (abbaccaddaeea) であるが意味の切れ目は4行目と8行目の中間と、11行目の終わりである。行末で切れているのは11行目だけなので、最後はカブレットということになる。そこでこの詩が二つの四行連句とカブレットで成り立っていると考えて、4行目、8行目と11行目で区切

ると押韻形式は (abba ccad dae ea) となる。しかしながら最初の (abba) はともかく、残りの押韻形式は規則性がないように見える。こうしてみると四行連句とかカプレットなどのような伝統的な形式から成り立っていると考えない方が良いと思われる。押韻形式と意味の切れ目とが互いに一致していない場合があるが、この詩は正にこれに当てはまる。(ラーキンはいくつかの詩において、積極的に押韻形式と意味の切れ目をずらして独特の効果を上げようとした詩人である)。そこでこの押韻形式を見ていると3行ずつの連と最後の1行に分けると規則性を持つ均整のとれた形式が浮かび上がることに気づくであろう (abb acc add aee a)。また2行ずつの単位に分けると (ab ba cc ad da ee a) となる。10行目の (a) に前側と後側に同時に働く二重の機能を持たせるか、11行目に (a) を補うと、(ab/ba c/c ad/da [a]e/ea) となり、斜線 (/) の部分を軸として左右対称のミラーイメージが形成される。あるいは見方を変えると中側の (bb cc dd ee) が (a) にそれぞれ挟まれてサンドイッチ型になっていることがわかる。このような均整のとれた幾何学的模様押韻形式を有する詩は当然ながら作るのが非常に難しいが、しかしそれだけにやりがいのある仕事でもある。つまりこの複雑で均整のとれた美しい押韻形式はとりもなおさず、詩人にとっては「困難なことに対する魅力」(The Fascination of What's Difficult) のシンボルになるのである。

先に述べたようにこの詩では、意味の切れ目と韻の区切りとが一致しない。この不一致は世間から期待されている理想的な詩人像(天馬)と現実の詩人(病める子馬)とのギャップをも示唆している。さらに興味深いことには先に述べたように、押韻形式 (abba cc addaeea) は韻の中核部分 (bb cc dd ee) をそれぞれ (a) でサンドイッチ型に囲い込んでいることである。これはちょうど馬が自由に動けないように(想像力が自由に羽ばたけないように)くびきか枷で抑制し、厩の戸にはかんぬきをかけているような形を想起させる。かくてこの押韻形式は自由に動けずもだえ苦しむ駄馬の状況をそれとなく暗示しているようにもとれよう。さらにもう一つ言葉の遊びが隠されている。パーロフ (Marjorie Perloff) が指摘しているように、"bolt" には動詞として使うと「かけ出す、逃走する」という意味があるので、<sup>9</sup> 詩人はこのことばの中に、馬が最後には戸のかんぬきを外されて外に逃げ出し自由になってほしいという願望を込めたのではないかとも考えられる。

次に中期に書かれた詩で、モード・ゴーンを扱った「破れた夢」("Broken Dream")の最初のセクションを見ていこう。

There is grey in your hair.  
Young men no longer suddenly catch their breath  
When you are passing;  
But maybe some old gaffer mutters a blessing  
Because it was your prayer  
Recovered him upon the bed of death.  
For your sole sake—that all heart's ache have known,  
And given to others all heart's ache,  
From meagre girlhood's putting on  
Burdensome beauty—for your sole sake  
Heaven has put away the stroke of her doom,  
So great her portion in that peace you make  
By merely walking in a room. (1-13)

白髪まじりの、  
あなたが通り過ぎても  
若者はもはやはっと息を飲んだりはしません。  
田舎のじいさんがお祈りをつぶやくかもしれません。  
彼を死の床からよみがえらせたのは  
あなたのお祈りだったからです。  
あなただけのために—ほっそりとした  
乙女がやっかいな美を身につけたために  
自らも心の痛みを知り、他の人々にも  
心痛を与えてしまいました。あなただけのために—  
天は運命の一撃を加えるのをやめましたが、それは



あなたが部屋を歩くだけで心が安らぐことを  
天が高く評価されたからです。(1 - 13 行)

かつての恋人は今では年老いて昔日の美しさを失っているが、それでも彼は彼女の面影を振り払うことができない。青春の夢も破れ今はただおぼろげな彼女の思い出にすがっているだけである。行末の韻は (abccabdedefef) であるが、均整のとれた幾何学的模様の「困難なことに対する魅力」の押韻形式とは異なり、規則性は認められない。各セクションも 13、6、7、10、5 行からなり、やはり規則性はないし、各行の音節の長さもまちまちで韻律にも規則性は認められない。老人のとりとめもない昔の思い出や青春の破れた夢、美しさを失った恋人を暗示するが如く、詩の形式も均整を欠いているといえよう。

次にラーキンに最も大きな影響を与えたとされるハーディの詩の形式、形態をみていくことにする。ハーディがいかに形式、形態を重視する詩人であるかを示す例は枚挙にいとまがないが、とりあえず彼の代表作の一つである「二者の会合」("The Convergence of the Twain") を検証してみよう。<sup>10</sup>

この詩は、1912 年処女航海に出た豪華客船タイタニック号 (the Titanic) が大西洋上で氷山に激突して沈没し、1513 人もの犠牲者を出したという事件を扱っている。3 行からなる連が 11 あり、基本的に 1 行目は 6 音節、2 行目は 12 音節で、押韻形式も (aaa bbb ccc ddd...) となって、均整のとれた形式をそなえている。またそれぞれの連の形は沈没したタイタニック号の船体をかたどっていることもわかるであろう。なお引用は最初の 4 連にとどめる。

## I

In a solitude of the sea

Deep from human vanity,

And the Pride of Life that planned her, stilly couches she.

II

Steel chambers, late the pyres  
Of her salamandrine fires,  
Cold currents thrid, and turn to rhythmic tidal lyres.

III

Over the mirrors meant  
To glass the opulent  
The sea-worm crawls – grotesque, slimed, dumb, indifferent.

IV

Jewels in joy designed  
To ravish the sensuous mind  
Lie lightless, all their sparkles bleared and black and blind

I

海の孤独の中で  
静かに船が横たわる。  
それを設計した人間の虚栄と人生の誇りからはるかかなたで

II

さっきまで薪が燃えさかっていた  
鉄の部屋に冷たい海水が  
潮の豎琴を律動的に奏でているがごとく流れ込む。

III

絢爛豪華な情景を映し出すはずだった  
鏡の上にゴカイ（環形動物）が這うー

異様に、ぬるぬると、音も立てず、無関心に。

#### IV

官能的な心を喜ばそうと

嬉々としてデザインした宝石は

光を失い、輝きも曇り、黒ずみ、盲目となって海底に横たわる。

この詩で、客船が氷山と激突した事件は、女性なる船と男性なる氷山とが運命的な結合 ("consummation") をしたという枠組みで書かれており、両者の衝突の描写には結婚の比喩が使われていることを忘れてはならない。花嫁は時代の最先端をゆく装備を誇る絢爛豪華な客船であるが、その配偶者たる氷山は対照的に、そっけなく氷の形 ("A Shape of Ice", 7 連) とか氷塊 ("Iceberg", 8 連) と記されているだけである。船を形容している "smart" (8 連) は「流行の最先端に行く、立派な」と「傷ついた」という異なった二つの意味を含んでいる。壮麗で豪華な客船は深海に沈んでしまうと、「光を失い、輝きも曇り、黒ずみ、盲目となって海底に横たわっている」。またこの詩のリズムに関して、デイビー (Donald Davie) は「詩そのものが一つのエンジンであり、滑らかで力強い機械である。詩のリズムも、数ミリの精度にまで削って滑らかにされたシリンダーの中をすべるピストンのようである」と述べている。<sup>11</sup> もっともデイビーのこの批評は賞賛と非難とが相半ばしたものとして受けとらねばならないだろう。またハーディは音の効果に対しても敏感である。第 2 連の 3 行目でも海水が船内に流れ込んでくるような響きが詩の韻律と音の絶妙な組み合わせによってじかに伝わってくるようだ。また第 4 連の 3 行目でも /l/ 音が効果的に使われていることを忘れてはなるまい。このようにハーディは形式のあらゆる側面を詩の一部として取り入れていることがわかるであろう。次に韻と韻律にしぼってさらにハーディ詩の形式と内容との関係を検証していこう。

彼の技巧が頂点に達しているのが代表作の一つと数えられる「声」("The Voice") である。

Woman much missed, how you call to me, call to me,  
Saying that now you are not as you were  
When you had changed from the one who was all to me,  
But as at first, when our day was fair.

Can it be you that I hear? Let me view you, then,  
Standing as when I drew near to the town  
Where you would wait for me: yes, as I knew you then,  
Even to the original air-blue gown!

Or is it only the breeze, in its listlessness  
Travelling across the wet mead to me here,  
You being ever dissolved to wan wistlessness,  
Heard no more again far or near?

Thus I; faltering forward,  
Leaves around me falling,  
Wind oozing thin through the thorn from norward,  
And the woman calling.

懐かしい女よ、何と君は私に呼びかけているではないか。  
君は私にとってすべてであった人からすっかり変わってしまったが、  
その時の君ではなく、私たちの日々が幸福であったあの最初の頃の  
君の声だと言いながら。

私が聞いているのは君の声なのだろうか。そうならば君を見させてほしい。  
君が待っている町に私が近づいて行った時の君の立っている姿を。  
そうだ、あの頃私が君を知っていた時の

君が着ていた空色のドレスまでもはっきり見えるような君の姿を。

あるいは、今聞こえるものは湿った牧場を通して

ここにいる私の方に吹いてくる物憂げな風に過ぎないのだろうか。

君は青白い忘却のなかに消え去ってしまったので

もはや遠くでも、近くでも聞こえないものになってしまったのだろうか。

こうして私は、前によろめく。

周りには木々の葉が散っている。

北風がサンザシの茂みをかすかに吹き抜けていく。

そして彼女は呼んでいる。

この詩は彼の最初の妻であったエマ (Emma Lavinia Gifford) の死を悲しんで書かれたものであるが、彼はふと彼女が亡霊となって自分に呼びかけているのではないかと考える。その時彼が見た幻影は変わり果ててしまった現在の彼女ではなく、彼女を見初めた若かりし頃の、空色のドレスを着た幸福そうな彼女の姿であったと彼は想像するのであった。あるいはそれはひょっとして単なるこがらしの音だろうかと一瞬不安が彼の脳裏をかすめる。そして最終連では北風の中に一人取り残され絶望感に襲われた彼自身の孤独な姿が描かれている。また前の詩と同様、単語の音の効果が最大限に発揮されている点も忘れてはならない。なかでも最終連の風の音は ("faltering", "forward", "leaves", "falling", "oozing", "through", "thorn", "norward", "woman", "calling") の長母音と子音 (/f, /w, /θ/) の組み合わせでみごとに表現されている。

次に形態に移るとまず目につくのは最終連だけが最初の3連と大きく異なっていることであろう。はじめの3連はそれぞれの行の音節数が多いのに対して、最終連では音節数が少ない。もう少し詳しくいうと、はじめの3連では奇数行は基本的に強弱弱4歩格 (dactylic tetrameter) が、偶数行はその短縮形が用いられ、全体的に軽快なりズムで書かれているのに対して、最終連では韻律は強弱格に変化し、ゆっくりとした重々しい調子になって、"faltering", "falling" の単語が示唆するように、話者の絶望感や

落胆の気持ちが強まっていることが示唆されている。また第1, 2連では幻影的な光景が描かれ、第3連では幻影から現実世界への過渡的状況が描かれているが、第4連では完全に現実世界に移行している。この現実世界への移行の完了が詩形の違いとなって表現されているように思われる。最後には "woman calling" とあるように、話者を死の世界に呼び寄せる亡き妻の亡霊の声がかどましながら、晩秋の光景と話者の人生の晩年とが重なって詩が終わる。

ここでこの論文の主テーマである韻の問題に移ろう。脚韻には男性韻と女性韻がある。男性韻は行末強勢のある音節のみの押韻であり、女性韻は、強勢のある音節のあとに強勢のない1音節あるいは2音節が続く押韻で、二重韻（2音節の押韻）と三重韻（3音節の押韻）の両方がある。先に論じたイエイツの「矢」("The Arrow")の詩における韻は二重韻（double rhyme）であるので女性韻ともみなすことができるが、本詩も第1連から第3連までは奇数行に女性韻、正確にいうと三重韻（triple rhyme）が、第4連ではすべての行に二重韻が用いられている。第3連、4連は典型的な女性韻であるが第1連、2連は部分的に単語が繰り返され、異なった複数の単語が押韻しているので、厳密な意味で言うと女性韻と呼ぶには少し抵抗があるが、広義の意味では女性韻に含めることは可能であろう。

それでは女性韻はどのような文学的効果があるのだろうか。この問題を考えるに当たって、参考のため有名なシェイクスピアの『ソネット集』(Sonnets)の20番を見ておこう。<sup>12</sup>

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

And for a woman wert thou first created,  
Till Nature as she wrought thee fell a-doting,  
And by addition me of thee defeated,  
By adding one thing to my purpose nothing.  
But since she pricked thee out for women's pleasure,  
Mine be thy love, and thy love's use their treasure.

私の情熱を駆り立てる、男女両性の恋人よ、  
君は自然自らの手で書かれた女の顔を持っている。  
女性のやさしい心を持っているが、不貞の女性にありがちな  
移り気などとは無縁だ。  
目も女性の日よりも輝いていて、見るものすべてを金色に変えるが、  
不実な色目を使うことはない。  
形は男性だが、すべての形態を内に取り込み、  
男の目を奪い、女の心を惑わせる。  
君は初め女性として創られたが、  
自然は、君を創るうちに、君に惚れ込み  
私の用には役立つぬ一つのを付け加えて  
君を私から奪い取ってしまった。

しかし自然は君を女性の喜びのために選び出したのだから、  
君の愛情は私がいただき、愛の営みは女性に与えよう。

このソネットでは14行すべてに女性韻が用いられている。女性韻は非常に珍しく『ソネット集』でもこの詩と87番だけにしか使用されていない。20番ではこの詩の話者の愛人で、男性でありながら女性の魅力をも兼ね備えた両性具有の人物 ("master-mistress") が描かれている。男性でありながら女性でもある不思議な人物を描写する一つの手段としてシェイクスピアが選んだのがこの女性韻であった。この韻は二重韻 (double rhyme) でもあるので男であると同時に女でもある、たぐい稀な人物を描くの

には最適であったろう。ここに作者の遊び心 (jeu d'esprit) や才気もみてとれよう。またこの詩のキーワードは "hue", ("hues") であり、その意味も複雑でにわかには決められないが、一つの意味として「形」「形態」「姿」が考えられる。<sup>13</sup> この意味にとると7行目 ("A man in hue, all hues in his controlling,") は「形態においては男でありながら、あらゆる形態を内に取り込んでいる」と解釈することができる。このようにみえてくると、本詩のテーマの一つは「形態」であるともいえよう。当然のことながら「形態」に関してあらゆる意味で遊びが仕掛けられているとしても何ら不思議ではあるまい。ヴェンドラーによれば hues (hews, hew [z]) を形成しているアルファベットの4文字が各行に散りばめられているという。<sup>14</sup> ただし11行目は "he" のみである。

同じような遊び心、才気がハーディのこの詩にもみられるのである。第1連から第3連までは偶数行は男性韻が、奇数行では女性韻が使われているので、この詩の始め3連を見ると、女性韻、男性韻が交互に並んでいることがわかる。これはちょうど詩のコンテキストを考慮すると、男(話者であるハーディ)と女(亡くなった妻であるエマの亡霊)との会話を、韻によっても表現しているといえよう。なかなか手の込んだ技巧である。さらにまだ技巧は続く。"call to me/ all to me" や "view you, then/ knew you then" の三重韻、および第1行目の "how you call to me, call to me," は亡霊となった亡き妻の言葉がこだましながら響きわたるさまを表している。最後の第4連では、韻律は強弱格に変わると同時に全行に女性韻(二重韻)が使用され、響き渡るこだまの語尾が風の音にかき消されてだんだん弱々しくなり最後には消え去っていくさまがみごとにとらえられている。さらに最後の連の一行目では "Thus I;" でぶっきらぼうに文が途切れるが、これは話者のよろめく動作を表している。また行頭が3行目を除き後退しているが、これも「私」とこだまが北からのこがらしに圧倒されて引き下がっていることを表現している。3行目が長いのは北風の強さを示唆していると解することができる。

同じように家族が亡霊として出てくるのが『古き家の夜』("Night in the Old Home") であり、偶数行に女性韻(三重韻)が用いられている。

When the wasting embers redden the chimney-breast,



And life's bare pathway looms like a desert track to me,  
And from hall and parlour the living have gone to their rest,  
My perished people who housed them here come back to me.

They come and seat them around in their mouldy places,  
Now and then bending towards me a glance of wistfulness,  
A strange upbraiding smile upon all their faces,  
And in the bearing of each a passive tristfulness.

'Do you uphold me, lingering and languishing here,  
A pale late plant of your once strong stock?' I say to them;  
'A thinker of crooked thoughts upon Life in the sere,  
And on That which consigns men to night after showing the day to them?'

'—O let be the Wherefore! We fevered our years not thus:  
Take of Life what it grants, without question!' they answer me seemingly.  
'Enjoy, suffer, wait: spread the table here freely like us,  
And, satisfied, placid,unfretting, watch Time away beamingly!'

消えかかった残り火が炉胸（暖炉の突きでた部分）を赤く染め、  
草木も枯れ果てた人生行路が砂漠の道のように私の眼前にぼうっと現れ、  
玄関広間や居間から生者が休息するために席を立った時、  
この家にかつて住んでいた死者たちが私の所に戻ってきた。

彼らはやって来て、かび臭い所に私を取り囲むように座り、  
時々私の方にかがみ込んで何か言いたげな視線を向ける。  
彼らの顔にはしかりつけるような奇妙な笑みが浮かび、  
それぞれの態度には消極的な悲しみがあふれている。

「ここでぐずぐずして萎れている私を励まそうとしているのですか。  
かつては強靱だった家系を継ぐおくてでうらなりの私を」私は彼らに言う。  
「老年に関してや、昼を見せた後、夜に引き渡すあの者（死神）に関して  
ひねくれた考えを抱く思想家としての私を」

「理由など放っておきなさい。我々はこんな風に長い年月の間思い悩んではき  
ませんでした。疑うこともなく、人生が与えるものをそのまま受け取りなさい」  
彼らは見た目にはそのように答えたように思われる。

「楽しみなさい、我慢しなさい、待ちなさい、我々のようにテーブルを  
気兼ねなく広げなさい。そして満足し、落ち着いて、苛立つことなく、時が  
楽しく過ぎ去るのをじっと見守りなさい」

この詩ではハーディが生家で消えかかった残り火を一人で見ている、昔ここで住んでいた両親や先祖を思い起こしている。やがて彼らは亡霊となって彼の前に現れ、軟弱で人生についてあれこれ思い悩む彼に、人生をもっと気楽に受け止めて楽しみなさいと忠告するのである。ここで使用されている3重韻の女性韻は古き家に響き渡り、やがて最後に消えゆく亡霊のこだまを表している。また奇数行の男性韻と偶数行の女性韻は詩人と亡霊の対話を示唆しているとも考えられよう。詩の最後の方では、音節の数が多くなり、行が長くなるが、これは多分両者の別れがたい気持ちの高ぶりを表現しているのであろう。

さらに「全員退場」("Exeunt Omnes")でも各連の1、4、5行目で二重韻の女性韻が用いられている。

I

Everybody else, then, going,  
And I still left where the fair was? . . .  
Much have I seen of neighbour loungers

Making a lusty showing,  
Each now past all knowing.

II

There is an air of blankness  
In the street and the littered spaces;  
Thoroughfare, steeple, bridge and highway  
Wizen themselves to lankness;  
Kennels dribble dankness.

III

Folk all fade. And whither,  
As I wait alone where the fair was?  
Into the clammy and numbing night-fog  
Whence they entered hither.  
Soon one more goes thither!

I

それから、他のものは皆もういないのだろうか。  
縁日があった所に私はまだ残っているというのに。  
近くの人たちがあたりを歩きまわりながら  
元気よくやっていたのをよく見かけたが、  
今は消えてしまってもう何も知らないのだ。

II

通りやゴミの散らかった空き地に  
空漠感が漂っている。  
大通り、尖塔、橋、街道も

しなびてひよろひよろと伸び、  
溝も湿気を帯び、水がちよろちよろと流れるのみ。

### III

人々はみな消えていく。縁日があった所で私が  
一人待っているのに、彼らはいったいどこに行ってしまったのだろう。  
彼らがこの世にやって来た元の場所にまた消えて行く、  
じめじめして、感覚を麻痺させる夜霧の中へと。  
まもなくもう一人もそこに行く。

この詩のタイトルはカーテンが使用される以前の古い劇などで使われたラテン語のト書きからとったものである。町で行われた賑やかな縁日 (fair, 人生を表す) が終わり、話者を除いて皆その場を立ち去ってしまった情景を描くことで、彼の妻 (エマ) や家族、友人が次々この世を去り、彼一人が生き残って寂しい思いをしている状況が歌われている。詩人の73歳の誕生日の作である。賑やかで、楽しい催し物も盛りだくさんだった縁日と、それが終わった後のわびしさや、詩人を待つ死を暗示する冷たくて湿っぽい暗さとの対比が韻律と脚韻によって見事に表現されていることを見逃してはなるまい。ここでもやはり行末にかけて消えゆく、女性韻の強弱格の韻律を利用して、彼の親しい人々が彼一人を残してこの世から次々と退場してゆくさまが効果的に表現されているのである。

ここで本詩の韻律と韻に関してアームストロング (Tim Armstrong) の説を参考にし、さらに詳しく説明しよう。<sup>15</sup> この詩には弱強格 (iambic) が主導する上昇調と女性韻が主導する下降調の韻律が併存する。強弱格の女性韻は、2行目と12行目の行末に使用されている過去を表す "was" の力を弱め、その結果、楽しかった過去がかなたに押しやられてしまう。一方、詩の中に散見される上昇調は「縁日」によって代表される人生の明るい希望を表す。しかしこれも次第に希薄化されて連の最初と最後を支配する下降調の韻律に飲み込まれていくのである。縁日があった場所は今や空き地 ("spaces") になり、あたり一面空漠感 ("air of blankness") が漂い、元気いっぱい ("lusty")

だったものがぐにゃぐにゃの状態 ("lankness") になり、萎れ ("wizen")、あの世 ("dankness, numbing night-fog, thither") へと、最後には下降調のリズムに乗って消えていくのである。

次に「散歩」 ("The Walk") を見ていこう。

You did not walk with me  
Of late to the hill-top tree  
By the gated ways,  
As in earlier days;  
You were weak and lame,  
So you never came,  
And I went alone, and I did not mind,  
Not thinking of you as left behind.

I walked up there to-day  
Just in the former way;  
Surveyed around  
The familiar ground  
By myself again:  
What difference, then?  
Only that underlying sense  
Of the look of a room on returning thence.

若かった頃のように最近  
あなたは門のある道を通して  
丘の頂の木の所まで  
私と一しょに散歩に出かけなかった。  
あなたは病気がちで、足も弱ったので、

来なかったのだ。

それで私は一人で散歩に出かけ、あなたを家に置いてきぼりにしたとも思わず、  
気にもとめなかった。

私は今日、前と同じように、

そこに登って行った。

もう一度私一人で

見慣れた場所を

見渡した。

それでどんな違いがあったというのだろうか。

そこから帰って部屋をふと見ると空漠感が

ひそかに漂っているのが感じられるだけであった。

この詩もエマに当てて書かれたものである。最近彼女は足も弱り、病気がちであったため、詩人は以前のように彼女と一緒にではなく、彼女を家に残して一人で散歩に出かけた。その時、残された彼女のことを気遣うこともなかった。第2連では彼女が亡くなった後、一人で出かけた散歩のことが書かれている。両方とも一人の散歩であったが、ただ第2連では家に帰った時、第1連の散歩の時とは異なり、部屋で待っていてくれた妻の姿はもうなかったのである。この詩においても形態、形式が詩のストーリーの一部をなしていることを忘れてはならない。この詩は8行からなる連が二つで構成され、それぞれの連自体が均整のとれた形をしている。しかもその形はほぼ相似形をなしている。どちらの連も彼の散歩を描いていて、彼女が生きていた時も、そして彼女の死後も、一人での散歩であった。ほぼ相似形をなす形がこのことを示唆しているといえよう。しかしながらよく注意してみると二つの形は全く同じではない。第2連の最後の行は第1連のものよりも音節が多く、韻律も他の行とは異なっていることは重要である。最後の行では韻律が弱強格から弱弱強格に変化しているのであるが、このことによって、話者が散歩して帰ってきた時の変化が示唆されているといえよう。<sup>16</sup> エマがいなくなった寂しさ、そして生前の彼女に対する自分の気遣いのなさを後悔す

る彼の気持ちがこの韻律の変化の中に込められているのである。次に韻をみってみると (aa bb cc dd . . .) のように対をなしながら進んでいくのがわかる。あたかも二人が歩調を合わせ仲良く散歩しているかのような押韻は、本来あるべき二人の散歩のあり方を示唆しているようで、その結果この詩ではアイロニカルな響きをもち、最後の詩人の寂寥感をいっそう引き立てているように感じられる。

これまでイエイツ、ハーディの詩の形式と内容との関係を、韻律、韻を中心にみてきたが、ラーキンではどのように扱われているか、その一端をみることにしよう。

まず彼の代表作の一つである「ひきがえる」("Toads") の韻を検証してみる。<sup>17</sup>

Why should I let the toad *work*

Squat on my life?

Can't I use my wit as a pitchfork

And drive the brute off?

Six days of the week it soils

With its sickening poison—

Just for paying a few bills!

That's out of proportion.

Lots of folk live on their wits:

Lecturers, lispers,

Losels, loblolly-men, louts—

They don't end as paupers;

Lots of folk live up lanes

With fires in a bucket,

Eat windfalls and tinned sardines—

They seem to like it.

Their nippers have got bare feet,  
Their unspeakable wives  
Are skinny as whippets — and yet  
No one actually *starves*.

Ah, were I courageous enough  
To shout *Stuff your pension!*  
But I know, all too well, that's the stuff  
That dreams are made on:

For something sufficiently toad-like  
Squats in me, too;  
Its hunkers are heavy as hard luck,  
And cold as snow,

And will never allow me to blarney  
My way to getting  
The fame and the girl and the money  
All at one sitting.

I don't say, one bodies the other  
One's spiritual truth;  
But I do say it's hard to lose either,  
When you have both.

なぜ私は仕事というひきがえるを自分の人生の上に



しゃがみ込ませなければならぬのだろうか。

知恵を熊手のように使って、

その畜生めを追っ払えないだろうか。

胸くそが悪くなるような毒で

一週間のうち六日も台無しにするのだ。

数枚の勘定書きを払うだけのためでは

割に合わないというもの。

多くの者は知恵をしぼって生きている。

大学の講師、舌足らずでしゃべりまくる輩（やから）、

放蕩者、田舎者、<sup>18</sup> 無骨者

奴らは乞食では終わらない。

多くの輩はバケツで火をたき、

路上で生活し、

風で落ちた果物や缶詰のいわしを食べている。

奴らはそういう生活をけっこう楽しんでいるようだ。

奴らの餓鬼ははだして、

なんともいいようのないほどひどいおかみさんたちは

子犬のようにやせ細っている。

それでも飢え死にしないのだ。

ああ、私に年金なんて糞食らえと

叫ぶ勇気さえあればいいのだが。

しかし私はそれで楽しい夢が成り立っていることも

充分わかっている。

というのも何かひきがえるのようなものが  
自分の中にも居座っているかのようだ。  
その尻は不幸のように、ずっしりと重く、  
雪のように冷たく、

私を甘いことばでだまして  
名声と女と金を一時に  
手に入れるようなことも  
させてくれないだろう。

一方が、もう一方の本当の精神的状況を  
具現化しているとは言っていない。私が言っているのは、  
両方のものがある時、  
どちらか一方を捨てざることはむずかしいということだ。

この詩では、話者は普通の多くの人のように仕事を持つ人物として描かれている。しかし彼はそのことに対して不満、腹立たしさを感じざるを得ない。できれば仕事などという重荷を背負い込まないで、知恵をしぼって精神的に自由に暮らしたいと思う。自分の周りを見回すと実際仕事を放棄して生活している人もいる。しかしながら話者ははっきりとは言わないが、彼らの生活も必ずしも理想的なものではないと考える。また彼は今さらあえて危険を冒して仕事をうち捨てて不安定な生活をする勇気もない。ただ彼の内部にもひきがえるのようなものがいて、仕事を辞めて精神の自由を求めようとする欲求がある。彼の内部に巣くうひきがえるは彼にとってやっかいな存在で、俗物的な現世の成功を獲得することを許そうとしない。この詩の中で二匹のひきがえるが出てくるが、外なる「ひきがえる」("one") はもう一方の、彼の精神に巣くう内なる「ひきがえるのようなもの」("the other one") の真の精神のありようを単に具現化したものではないという。このあと話者は微妙に均衡を保つ二匹のひきがえるを前に

して、そのどちらか一方を捨てざることはできないと結論づける。つまり日常の仕事をする生き方と仕事を捨てて精神的に自由に生きるという二つの生き方があるが、それぞれの生き方には捨てがたい魅力があるので、どちらか一方を選び取ることはできない。したがって一方の生き方をしながら、他方をあれこれ空想しつつ生きることこそが彼にとって最上の方法であろうと考えるのである。

ここでも韻に注目してみよう。まず韻を踏んでいる単語を並べてみると以下のようになる。

work/fork, life/off, soils/bills, poison/proportion, wits/louts, lispers/paupers,  
lanes/sardines, bucket/ like it, feet/yes, wives/ starves enough/stuff, pension/on,  
toad-like/ hard luck, too/snow, blarney/money, getting/ sitting, other/either, truth/both

これをみてわかることは本詩で使われている韻はほとんどが不完全韻で、しかもそれらは滑稽なくらい音が外れているということだ。またペアになっている単語同士も音節の長さが違い、この詩の言葉を借りれば、どこか釣り合いがとれていない ("out of proportion") ものが多い。これまでイエイツ、ハーディの詩で二・三重韻の女性韻を調べてきたが、ここでも一部でラーキンの女性韻が使用されていることがわかる。"poison/proportion", "lispers/paupers", "bucket/like it", "toad-like/hard luck", "blarney/money", "getting/sitting", "other/either" はすべて二重韻の女性韻であるが最後の二組を除いて、不釣り合いで音が大きくはずれている点でやはり滑稽である。先に述べたようにこの詩には二つの生き方が描かれている。しかしその二つの生き方はどちらにも捨てがたい魅力があつて容易に一方を選択できない性質のものである。つまり相反する二つの生き方は選択ではなくて相互補完的でなければならないと話者は考えるのである。一方を選ぶと選ばなかった方が魅力的に見えてくる。そこでもう一方を選ぶと今度は他方がもっと魅力的に見えてくる。その繰り返しである。このようなジレンマによって引き起こされる話者の苛立ちが上で述べた不協和音を伴う不完全韻でみごとに表現されているといえないだろうか。またこの詩にはラーキン独特の陰鬱な気分を茶化するような滑稽な気分（特に 3, 4, 5, 8 連）が同時に認められることも忘れてはな

るまい。この滑稽な気分が不協和音を伴う奇妙な女性韻によってより効果的に表現されているように思われる。

ラーキンは不協和音を伴う不完全韻を実に巧みに使う。以前引用して論じたことがあるのでここでは詳しく述べないが、「皮膚」("Skin")という詩では"dress/surface", "coarse/loose", "time/name", "I/festivity," "as/changes"のように不完全韻、特に後の2例は長さの不釣り合いな韻によって皮膚の荒れを表現している。<sup>19</sup>

我々は先にイエイツの詩（特に"The Fascination of What's Difficult"）の中で、均衡のとれた幾何学的模様の押韻形式を見てきたが、ラーキンにも同様な例が多くみられる。ここではその代表的な例である「電気柵」("Wires")をとりあげる。

The widest prairies have electric fences,  
For though old cattle know they must not stray  
Young steers are always scenting purer water  
Not here but anywhere. Beyond the wires  
  
Leads them to blunder up against the wires  
Whose muscle-shredding violence gives no quarter.  
Young steers become old cattle from that day,  
Electric limits to their widest senses.

広大な牧場には電気柵が張り巡らされている。  
成長した牛は勝手気ままに移動してはいけないことを知っているが、  
若い牛はいつも、より清らかな水を嗅ぎつけて  
ここだけでなく、どこにでも移動する。電気柵を越えようとする、

柵に触れてひどい目に遭う。

筋肉を引き裂くような、ひどいショックが容赦なく襲う。

若い牛はその日以来、大人の牛になり、  
電気ショックは彼らの自由な感覚を抑制してしまう。

本詩は4行からなる連が2つで構成されている。第1連の脚韻は(abcd)であり、どの行も押韻していない。ところが第2連を読み終えると、連を跨いで押韻形式が浮かび上がるのである(dcba)。この押韻形式は第1連の(abcd)を逆にしたもので、第1連の1行目は第2連の最終行と韻を踏んでいる。韻を踏む場合普通は連を単位としてその中で押韻するのであるが、ラーキンの場合には本詩のように連を飛び越えて押韻することも珍しくない。このことを頭に入れておいてもう一度最初から詩を見ていこう。

第1連における、各行を繋ぎ、枷(かせ)をはめ詩に抑制を加える韻の欠如は、若い牛が牧場のかなた後方に電気柵があることを知らず、広い牧場で呑気に自由を満喫していることを示唆しているように思われる。しかしながら、若い牛は「ここ」には満足せず、いつも「どこか他の所で」より清らかな水(欲求の対象)を求めて、禁断の土地に踏み込んでいく。未知の電気柵に出会うと、それに接触して「筋肉を引き裂くような」ひどい電気ショックに襲われる。これに懲りて彼らは二度と柵に触れなくなるのだ。それ以降若い牛は臆病になって大人の牛になり、牧場の中におとなしく囲いこまれて飼育慣らされてしまう。電気柵の出現とそれによって引き起こされる若い牛の突然の変身が、唐突な韻の出現という形をとって表現される。第1連で明確な形を示さない押韻は、第2連に至って初めて、それぞれの連が他方のミラーイメージであることが判明するのである(abcd dcba)。もし第1連と第2連との間に鏡があると仮定すれば、韻を踏んでいる第1連4行目の"the wires"と第2連の5行目の"the wires"はそれぞれもう一方とミラーイメージの関係をなす。ブースはこの韻により電気柵は二重柵であろうと想像する。<sup>20</sup> 同様のことが第1連1行目の"widest"と第2連8行目の"widest"、第1連1行目の"electric"と第2連8行目の"Electric"についてもいえる。この結果牧場を円環状にとり囲む電気柵と同じように、押韻形式も詩が終わりに近づくにつれ円環状に閉じていく(abcd dcba)ことが明確になるであろう。言い換えれば押韻形式の形状が電気柵の形状を表しているのである。さらにこの押韻形式

は本詩の一つのテーマを暗に示しているように思われる。我々が小さな世界に閉じ込められていると我々の視野は狭くなって全体を見渡すことができない。このことから閉じられた円環構造は若い牛が電気柵によって牧場に閉じ込められ、冒険する自由を奪われた状況を映し出しているといえよう。この過程で外なる電気柵がその電気ショックによって若い牛の自由な感覚を抑制してしまい、彼らに内的変身をもたらす。ここで若い牛が受ける電気ショックが文構造の面にも反映されていることは興味深い("Beyond the wires/ Leads them to blunder up against the wires")。「筋肉を引き裂くようなひどいショック」("muscle-shredding violence")を表現するために文構造が強引にかすがいで締め付けられているかのようにゆがめられている。<sup>21</sup> 本来ならば "Beyond the wires" は副詞句であろうが、ここでは "Leads" の主語として機能する名詞句となっている。

以上のことを勘案するとこの詩は、「若者は現実 (here) に満足せず、どこか手の届かない遠くのものにあこがれるが、結局それが幻想であることがわかり幻滅してしまうものだ」ということを、電気柵の形状をまねた円環の押韻形式を用いてユーモラスに表現したものであるといえよう。

さきに指摘したようにラーキンは連を跨いで押韻することも珍しくないが、彼はこの手法をさらにおすすすめ、彼独自の形式を切り開いていった。例えば「海へ」("To the Sea") では押韻形式は一つの連に収まらず、次々と次の連にあふれ出していくことによって波のリズムを作り出している。このように韻だけをとってみても、彼はこれ以外に独自のさまざまな形式を生み出していった。

まだまだ論じるべき点は多いが、紙面の都合で今回はここまでとし、また稿を改めてラーキンにおける形式と内容の問題を論じることにしたい。

本論考ではラーキンに大きな影響を与えたとされるイエイツとハーディとラーキン自身の詩をとりあげて、韻や韻律などの技法を分析することにより、詩の内容との関連を検証してきた。三人に共通していることはただ単に伝統的な押韻形式や韻律をそのまま踏襲するのではなく、詩の内容に適合させてこれまでにない新しい形式を自ら生み出そうと努力している点である。イエイツは内容に応じて、さまざまな押韻形式(同

韻とその変型、幾何学的模様、サンドイッチ型、不規則型)を駆使し、ハーディは詩の意味や気分の変化に応じて韻律を微妙に調整したり、女性韻を巧妙に使用した。一方ラーキンはこれら先輩詩人が培った技法を吸収しそれをさらに彼独自のものに発展させていったと推察される。具体的には詩の内容に応じて幾何学的模様や連を跨ぐ彼独特の押韻形式を駆使し、不完全韻を積極的に活用して詩の内容をより多様化していった。

先輩詩人二人がラーキンに及ぼした作詩面における影響関係を解明するにはさらなる研究が必要であるが、上で述べたように、三詩人の形式上の特質及び類似性的一端を明らかにすることによって、影響関係の解明に重要な一つの手がかりをえることができたのではないかと思っている。

(本論考は平成20年度科学研究費補助金による研究「英詩における形式と内容ーラーキンとその関連詩人を中心に」〔課題番号19520212〕の成果の一部である)。

## 註

1. 本稿の主要テーマが形式と内容との関係であるので、本稿では原詩はなるべく多くを引用し、それに訳をつけた。
2. イエイツの詩のテキストはAlltを用いた。
3. Vendler, *Our Secret Discipline*, 109.
4. Vendler, 110.
5. Jeffares, 74-75.
6. Vendler, 92-93.
7. Jeffares, 90.
8. Vendler, 162-64. なおヴェンドラーはこの詩をソネットの変形だと考えているが、押韻形式からすると少し強引すぎるように思われる。
9. Perloff, 55.
10. ハーディの詩のテキストはGibsonを用いた。
11. Davie, 17. なお本書にある"rhymes"は"rhythms"のミスプリであろう。アームストロング(Armstrong, 37)の引用では"rhythms"に訂正されている。
12. シェイクスピアのソネットのテキストはVendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets* 所収のmodernized versionを用いた。
13. Ingram & Redpath, 49.
14. Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, 129.
15. Armstrong, 38-39.

16. Armstrong, 156.
17. ラーキンの詩のテキストは Thwaite を用いた。
18. *OED* によれば "A bumpkin, rustic, boor" とある。
19. 宮内 弘 「ラーキンのエレジーと死に関わる詩をめぐって」『京都大学文学部研究紀要』第45号 2006年, 9-10頁。
20. Booth, *Philip Larkin: The Writer*, 86.
21. Booth, 85-86.

#### 参考文献

- Allt, Peter & Russell K Alspach, eds. *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*. New York: Macmillan, 1940; Seventh Printing, 1977.
- Armstrong, Tim, ed. *Thomas Hardy; Selected Poems*. London & New York: Longman, 1993.
- Bailey, J.O. *The Poetry of Thomas Hardy: A Handbook and Commentary*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1970.
- Booth, James. *Philip Larkin; The Writer*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- . *Philip Larkin; The Poet's Plight*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Clements, Patricia & Juliet Grindle, eds. *The Poetry of Thomas Hardy*. London: Vision Press, 1980.
- Davie, Donald. *Thomas Hardy and British Poetry*. New York: Oxford University Press, 1972.
- Gibson, James, ed. *The Complete Poems of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1976.
- Ingram, W.G. & Theodore Redpath, eds. *Shakespeare's Sonnets*. London: University of London Press, 1964.
- Jeffares, A.N. *A Commentary on the Collected Poems of W.B. Yeats*. London: Macmillan, 1968.
- Perloff, Marjorie. *Rhyme and Meaning in the Poetry of W.B. Yeats*. The Hague: Mouton, 1970.
- Thwaite, Anthony, ed. *Philip Larkin: Collected Poems*. London: The Marvell Press and Faber and Faber, 1988.
- Tims, David. *Philip Larkin*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1973.
- Vendler, Helen. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- . *Our Secret Discipline; Yeats and Lyric Form*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.