

『日本の詩歌における簡潔さの美学 — その形式上の起源を求めて』

長作：ヴロダルチック・アンドレ

訳：林みどり

文学 (月刊誌)

(第50巻第12号)、岩波書店 p. 35～48

特集号：“外国人の日本文学研究”

らにあっては外国人はそれほど重要な存在でない、と言ってもさして誤りではなからうと思えます。逆に、日本人にとっては、外国人は永遠の同行者です。また、日本人は外部世界との関係において、常に弟分としてのコンプレックスを持ちつづけてきたということも言えるでしょう。過去も現在も、他人よりは若干遅れて到着したため、日本人は他人と同等、あるいは他人よりさらに上手に——何の悪いことがありませんか——やりたいという欲求を抱いてきました。外国旅行をする日本人は、いつも苦痛なほどの孤立感をもつ、というのはよく知られた事実です。

同様に、日本人は諸国が集って演じるコンサートにおいて、しっかりと溶けこめない不満を感じています。彼らが内心、自分たちの呼びおこす嫉妬とか恐怖とかの反応に対してひどく神経をとがらせるのもそのためです。彼らは、近寄り難いと評判され、また非常にしばしば——あえて言いますが——外国人には日本人を真に理解しようという気などほとんど無いのだと自ら信じこんでもいるため、自分たちは疎外されているという欲求不満を抱くのです。

——日本人との間で、意思疎通に問題を感じたことはおありですか。

——一度もありません。私は何の造作もなく付き合ってきました。日本人は実際、きわめて温かく、親切な民族です。時には、こちら側に言葉や行動で示されるほんのちょっとした気持ちさえあれば、日本人はこの上なく寛大に身を開きます。話し相手との間に、たとえ一瞬の印象であっても、共通の経験や感じ方があると思えば、ほんのちょっとしたきつかけからでも、信頼関係が生まれることがあります。日本は面白いことが一杯ある生きた国です。この国は膨大な

量の労働をやったのけながら、独自の仕方で大いに生を楽しむことを知っています。日本固有のこの労働意識、フランスにおいておおよそ矛盾したさまざまな評価を生んでいるこの労働意識は、この私の場合、かつてドゴールが国造りの「計画」に関連してのべた言葉を使いおなじに思ひ出させるのです。すなわち「熱烈なる義務」の感情。すべての日本人の中には、沈みゆく船のデッキを離れまいとする艦長に似たものがあります。

人は問うかもしれませんが、人生は短く、くつろぎの時を工夫して持つことこそ大いに必要なのに、どうしてこんなにも労働の中に自己没入し、究極のところ、自己疎外まですることができるのだろうか。この問題はたしかに非常に複雑です。この問題に対して、あらゆる種類の火急眉眉の社会問題をうやむやにごまかそうとするかのように見えかねない回答を提出しようとするのは、幾分鉄面皮なことでもありましょう。しかし、日本人の中には、地上のほとんどすべての他の国々に比して、より強く創造し学ぼうとする情熱があるという事実を否定するわけにはいきません。日本の著名な女流作家有吉佐和子は、最近バリを訪れた折、ある週刊誌のインタビュに答えてこう言い切りました。「私たちには学ぶことがまだまだたくさんあります。一日が二十四時間というのは、あまりに短かすぎます……」

(Bernard Frank コレージュ・ド・フランス教授)

(おおおかまこと・詩人・明治大学教授)

日本の詩歌における「簡潔さの美学」

——その形式上の起源をもとめて——

アンドレ・ヴロダルチック

林みどり(訳)

「日本の「俳句」について」ただ一つのイメージに凝縮されたその詩は、重ね合わせの形式である。言うなれば、それは別の觀念の上に置かれた、一つの觀念のようなものである。」

エズラ・パウンド(一九一四)

序

実のところ、以下の研究は、一つではなく二つの詩的世界に関するものである。一つは日本の詩的世界であり、もう一つは中国のそれである。しかしながら、これら二つの世界を関連づけて考えようとするのは、両者の構造上の類似性を明らかにするためであり、それは、そうすることが、日本の詩を説明するのに役立つだろうと思われるからに他ならない。日本の詩と中国の詩の間に類似性があると考えること自体、この学問領野で、多少なりとも知識のある人なら誰でも驚きであろう。実際、両詩の間の相違を表わすと考えられる対立種を探究することは、すでに(伝統工)となっている。こうして示された二項対立の中から、各々次のような例を上げてみよう。

日本の詩は、

- (1) 微細な事物に対する愛着を示し
- (2) 個人的事象を述べ(抒情的)
- (3) 主題が時間的に局限されている(昼の空、夜の空)が、それに対し中国の詩は(と)、

(1) 広範な視野をもち

(2) 歴史上の過去を述べ(叙事的)

(3) 主題が空間的に局限されている(山々や、谷の配列など)

ただし、注意すべきことは、二つの詩的世界の内容は、確かにかなり違っているようにみえるが、表現レベルで考えてみると、そうではないと考えられることである。例えば、両詩が誕生する際、いずれの場合にも、二人の異性によって作られた、いくつかの民謡がみられるという事実を上げることができる(3)。

日本の古典詩(和歌と俳句)は、とりわけ、その言語上の密度の高さからくる美学によって特徴づけられるが、そのことは、今や慣用

表現ともなっている「最小の形式、最大の内容」(4)という表現で規定されることもある。詩人や詩論家達は、日本人も西欧人も、日本の詩のこうした簡潔さの理由を、ある場合には「日本語の特殊性——つまり、音綴数(五—七、あるいは七—五)によってしかりリズムが構成されないため、日本語は反叙事詩的であるという事に在る特殊性」(5)に求めたり、あるいは、はかなさという仏教的考え方の影響や、さらには、男性は、当時、漢字による習作に専心するものと考えられていたため、その時期の日本の詩の女性的性格に求めたりして来た。筆者は、専ら、形式上の説明に到りたいと考えているので、何より、日本の詩歌の表現レベルに関わる種々の制約を説明し、特に、次のような仮説を提示(そして支持)しようと思う。すなわち、日本の作詩法の伝統的リズムは、中国の定型四行詩(絶句)ならびに／あるいは八行詩(律詩)における、詩句の質的交換の原理を、量的に置き換えたものに他ならないということである。詩の創作にあたってはいつでも、一方で「表現上の制約が内容の展開に投影され、又その逆もある」(6)、又他方「作詩法は、決して、当の言語から全面的に抽き出されるものではない」(7)ということが本当なら、先の仮説が、本研究の中心的問題を説明するためにも、又、同縁的ではあるが、劣らず重要な問題——すなわち、音調脚(音の高さに基づくような韻律)は可能か(8)——という問題に取り組むためにも非常に実りのあるものであることが明らかになる。

したがって、筆者の意見では、先上げた問題の解答を内在的制約に求めるより、外部から押しつけられた制約に求める方がよいように思われる(9)。なぜなら、日本の古典詩歌の作詩法の諸原理も、と認められたので、日本の歌と中国の詩(倭歌／漢詩)との間の対立が表われることが後に分るだろう。

A 中国

すでに述べたように、唐時代を代表する中国の詩は、非常に洗練された形式を備えていた。絶句、律詩、長律の区別があった。ところが、実際には、絶句は、半分の律詩と考えられていたのである。これらの形式は全て、一詩句内に、五ないし七音綴を含んでいた。詩句の区切りは、五音節の詩の場合は、第二音綴の後に、又、七音節の詩の場合には、第四音綴の後に置かれていた。たまたま考慮されることのある第一行詩句は別にして、韻は常に、対をなす詩句との間に行なわれていた。一方、中国語は、揚音のある言語であり、その揚音は、常に、音綴に関係しているから(古代中国語では、一般に、一音綴が、一意味単位に対応していた)、中国語の韻律は、音律のくり返しに基づいていた。その上、対を成さない詩句が、対を成す詩句と交互に並べられ、それら二つの詩句の各々の二(あるいは数個の)音綴が、音調のレベルで、対称的に対立するように配慮されていた。中国の詩のこの点については、後に、もう一度立ち返って考えることになる。

中国の作詩法についてざっと見てきたわけだが、終わりに当って、対句という現象も述べる必要がある。実際、詩の二つの中心的詩句(絶句の場合は、二行目と三行目の詩句、律詩の場合は、五行目と六行目の詩句)は「聯」と呼ばれ、統辞論上の、あるいは／ならばに、意味論上の手法によって、対立関係か、相補関係に置かれなければならなかった。G・B・ダウンと、A・C・グラハムによる唐時代の中国詩の音調構造についての研究によって、差し当り、音

決定的形式も、中国の日本に対する文化的衝撃の結果だったと考えられるからだ。その衝撃は、日本語と中国語、日本の伝統と中国の伝統とを隔てる大きな相違が幸いして、様々な実りをもたらしたのだ。しかしながら、特に強調したいと思うのは、異文化間の諸関係を探究することが、当の文化各々の独自性を際立たせるのに非常に有益なことが明らかになることがよくあるという事実であり、したがって、本研究の場合にも、日本の歌人達が、どのような条件に促され、「表現の簡潔さの美学」という、世界文学において、特異に思われるこの現象に到達し得たのかを明らかにしたいということである。

I 中国と日本における詩と詩学(八世紀頃)

ここで興味を引かれる時代は、七世紀から九世紀に亘っている。この時代は、中国では、唐王朝(六一八—九〇七)の前半三分の二に当り、日本では、奈良時代(六四五—七九四)に対応する。本論の主題にとって注目すべき次のような事実を直ちに記憶に留めよう。つまり、中国では、この時代に、詩において「近体」の出現がみられるのに対し、日本では、口頭歌の編纂や、記述による詩作において、初歩的歩みを始めたに過ぎないということである。同様に、詩学の分野においても、日本の詩歌の初期の編纂者の意識は、中国の考え方や、概念によって培われていた。したがって、例えば詩(日本語では「歌」という概念を漢字を使って記すためには、次のような諸概念の中国語の定義(10)を参照しなければならなかった。すなわち、「歌」(楽器を伴った、声楽作品)、「謡」(楽器を使わない歌)、「詩」(ボエム)。日本の詩歌は、日本人に「詩」というよりむしろ「歌」

調の手法も「対句」の機能に加担したと結論づけることができる。特に、対句を成す詩句は、同じ音調構造を保持していたが、それに対し、他の詩句は、対句を成す詩句に対して、交互に音調的性格を示していたということが認められる。

上記の図式において、A、Bという文字は、揚音が対立していることを示し(したがって、AとBは、各々、あるいは「斜めの」あるいは「平板の」を意味する)、B A A B 一方斜線／と、横線—は、揚音が各々「斜めの」そして「平板の」ものであることを示している。ただ、本論のテーマとのかかわりから、留意したいことは「最も重要な要請は、対句(二行連句)の第二行が、一般に、第一行の音調的対立項とならねばならない」というものだった(11)ということである。

古来、中国の哲学者達は、詩の有用性について絶えず思いめぐらして来たが、詩学に関する大書が生まれたのは、三世紀以降のことである。唐時代には、すでに、「詩話」の名で知られるこの種の書物の開花がみられた。

ここで、三世紀と、六世紀の間に書かれた何冊かの著作を引用してみよう。というのは、これらの著作が、ここで問題としている時代の中国人の詩に関する考え方に多大な影響を与えたように思われるからだ。

曹丕(一八七—二二六)「典論」

陸機(二六一—三〇三)「文賦」二八〇年頃書かれる。

劉勰(？—五二二)「文心雕竜」五〇二年頃書かれる。

鍾嶸(四八五—五一三)「詩品」五一三年(？)頃書かれる。

本論の関心は、作詩法の諸規則にある以上、何よりも、中国において揚音(高アクセント)の存在が意識され、それらが詩人用に規範化されることになった源を追求することになる。

今日、古代中国語の揚音の質も、量も知られてはいないが、沈約(四四一—五一三)の著作とされる「四声譜」によると、四つの揚音があった。それらは、次のような呼称で知られている。「平」「入」「仄」「去」。ただ、詩的目的のために沈約は、次のような二つの類にその数をしぼった。「浮声」「切響」である。沈約の説明によると、「浮声」という揚音は、軽く、一方、「切響」という揚音は、逆に重いということである(13)。

「宋書」には、四八八年に沈約によって書かれた、謝靈運(三八五—四三三)という詩人の伝記に関するテキストがある。それには、次のような記述がみられる。

「五つの色が互いに引立て合い、八つの音が互いに調和し合うのは、それらが、各々、自己にふさわしい場所にあるからだ。したがって、「宮」(五音階の最初の音)と「羽」(五音階の最後の音)が互いに変化し、低音が、高音を揚抑をつけて吟ずるようになれかしと考えるなら、前の揚音が「浮声」である場合、次の揚音は「切響」でなければならぬ。同一の詩句において、音綴の揚音は、すべて異なっていなければならない。言うなれば、連続した二つの詩句において、「軽」揚音と「重」揚音は、くり返されてはならないのである。」(14)

おそらく、四音綴詩句の漢詩を扱っていたと思われるこのテキストから、次のような二つの規範上の考察を取り上げよう。

(a) 一つには、一詩句の中で、連続する音綴は、交互に代わる揚音

を示さなければならない。(順序は、A B A Bであったり、B A B Aであったりする)

(b) 又、連続する詩句は、韻律レベルにおいて互に対立しなければならぬ。この規範を、次のような仕方で見現できるかもしれない。

ある場合には、

B A B A
A B A B
B A B A
A B A B

ある場合には、

A B A B
A B A B
B A B A
B A B A

劉勰も、その著書「文心雕竜」の「声律」の章で、次のように著している。

「飛」と「沈」との二つの型の揚音がある。単独で発せられる揚音「沈」は、断ち切れ、揚音「飛」は飛び去り、決して還っては来ない。二つの揚音は、互いに並び合い、一つの調和した全体を形づくらねばならない。」

B 日本

不規則な韻律をもった「歌」という形で、日本の詩歌は、十世紀後半の初頭以来知られている。宗教家達によって頌されていた「祝詞」とは違って、日本の「歌」は、初めから世俗的性格(擬書翰体

であったろうと思われる)をもっていたらしく、とにかく、詩となつて、それらの「歌」が漢字を使って書かれていた時代以降はそうである。ご承知の通り、最も古い歌は、不定型であった。ちなみに七一二年に編纂された、日本文学の最初の記念碑——「古事記」の中の一二の歌のうち、一五だけが定型をなしていた。しかしながら、その形式は、非常に急速に広まり、ついには、特別な二つの詩のジャンルに行き着くことになる。つまり、「短歌」、そして後に「俳句」である。

初期の日本の「歌」の形式の多様さを、手短かに想起しておこう。先ず第一に、(1)「不定型」(一詩句における音綴の数が、非循環的仕方に変化する)、(2)定型(交替を伴ったり、あるいは交替なしに音綴のくり返しが認められる)の区別を立てることがよいだろう。その形式が不定型の「歌」は、したがって、西欧の「自由詩」に近いことになる。なぜなら、一詩句の中の音綴の数が、その場合、実際自由だからである。

初期の日本の「歌」の中の定型は、(a)反復性(全詩句において、音綴が一定数のもの)と(b)交替性(一詩句中で、音綴数が変化するが循環性のもの)とに下位区分できる。万葉集の大半の歌人達と、後の伝統によって採用されたのはこの後者の形式である。後にみる通り、三から七までの数を規範化するかなり大きな可能性があったにもかかわらず、日本の歌人達が五/七という対を、その韻律の基礎としたという事を確認することは非常に興味深い。交替詩句の定型「歌」は全て、そのため、次のような形式に要約できる。

n(5・7)・7

ここで、nは、「片歌」の場合一に相当し、「短歌」の場合二に、

「長歌」の場合は、二以上に相当する。「旋頭歌」とよばれる「歌」は、「片歌」を二重にした形式をもっていた。

注目すべきことは、「短歌」形式だけが、奈良時代に、後の伝統によって取り上げられたということである。日本の古典詩歌の形式が定着したのが、日本に漢字が導入された直後であったことを想起してみるのは一興であろう。というのも、次章で、漢字と共に、中国のあらゆる詩的意識が日本にもたらされたことが分るだろうから。すでに述べた通り、八世紀の日本では、文人達は、古くからの口碑の作品(神話、歌、祈り、歴史的事実、地理上の事実等々)の編纂を始めているに過ぎない。半世紀の間に(七二二年から七五九年)四冊の著作——日本語による二冊(古事記、万葉集)と、漢文による二冊(日本書紀、懷風藻)が出現しているのがみられる。

「懷風藻」の一八人の歌人(全部で六四人に対し)が、「万葉集」にも同様に現われていることに注目しよう。一方、日本人により、漢文でつくられた詩の蒐録には、四五の日本語の詩が含まれている。漢文で書かれた古事記の序文で、太安万侶(？—七二二)は、当時の日本人が、日本語と中国語を特徴づける様々な差異について意識をもっていたことの証拠を示している。

「古代、言は、その意と自然な形で対を成していた。言を詩句にしたり、文字を使ってそれを文に組み立てたりするのが(今日)特に難しいのはそのためである。表意文字で書くとき、詞は心に一致せず、文を、ことごとく音をもって書けば、語りはさらに長くなる。」(15)

右のテキストで用いられた用語は、奈良時代の日本語では全く知られていないことに留意しよう。例えば、「言」と「詞」という語、

又、「意」と「心」という語は、各々、「ことば」と「ころ」という語のもと、古代日本語において融合していたのである。

万葉集は、日本人が中国の詩学の本質的問題——「体」の問題、「操」の問題等々——を熟知していたことを証明している。一例をあげれば「相聞歌」の分類がある。これは、「詩経」から借用した分類である。

- (1) 正述心緒歌
- (2) 寄物陳思歌
- (3) 比喩歌

しかし、藤原浜成(七二四—七九〇)によって漢文で書かれた「歌経標式」こそ、八世紀の日本の文人達がすべて、中国派に属していたことを、反論の余地ない仕方では証明している。藤原浜成は、漢学の碩学だった。その書の序文で引用されている編纂年代(七二二)は不確実ではあるが、仮名が用いられていることを考えると、かなり本当らしいと考えられる。当の著者自身は、歌人ではなかったらしい。万葉集の編纂者達と同時代人であるのに、彼の名前は、万葉集には出ていない。そのことは、浜成が、日本の詩歌のために確立しようとした「規範」が、なぜ、それを日本の詩歌に適用しようとするか、実は、従来用法を犯すことにならざるをえないかを説明していよう。

作詩法の諸規則と、「体」「操」の分類を示す前に、「歌経標式」の序文と「詩経」の序文とを比較してみよう(16)。

「歌経標式」

「歌とは、鬼神の幽情を感動せしめ、天人の恋心を慰むるものなり。」

的詩歌を代表する音綴リズムは、元来日本のものらしいということだ。しかし、土田杏村のように、このリズムが、外国に起源があるのではないかと考えた専門家もいた。

「音綴の数が一定になった理由は、漢詩の影響以外に求めるべきではない。五と七が定着したのは、五行漢詩の影響であり、しかもそれが意識的模倣の結果であったことは確かである。二、三音綴から成る内容に關係する規則による五行詩(中国の)を、五、七音綴の詩句(日本の詩歌)にすることが妥当であることが明らかになったのである。」(18)

もう一人の日本の識者、吉本隆明は、一九六三年には「五・七調は、いわば詩歌の基本律であり、基本律であることにおいて、日本の感性、日本語の韻律構造自体ときりはなすことのできない対応關係をもっている。」(19)と書いていたが、一九七七年には、明らかに見方を変えてしまった。日本の詩歌の音綴リズムが定着したのは中国の影響だといっているのである。「初期の歌学者達は、短歌謡の五七七七の音数句を、それぞれ漢詩における初句、第二句等々になぞらえて、同音、異音の頻度と場所によって病体をさだめるといふ方向にむかった。」(20)

詩というものが、語から作られること、すなわち、様々な仕方と言語に結びついていることを想起することは陳腐なことにみえかねない。E・D・ポリヴァノフが「詩の体系の選択は、(当の)言語の音韻構成にかかっている。」(21)と言ったのは、そのためである。しかし、詩学(規範的意識)は、言語によって与えられる様々な手段から着想を得ることができる。このことに関して、一つならずの可能性が、作詩法の規則を定めようとする歌学者にはあることが知られ

「詩経」

「これ、天と地を動かし、鬼神を感動せしめるもの。詩をおいて他にこれに近きものなし。」

浜成の詩の規範を、次のように要約することができる。

(1) 作詩法の「式」は、特に禁じられた韻の形式(「歌病」と称される)、又、強制された韻の形式(求韻と称される)で表わされている。一方、その「式」は、同一のあるいは類似の音の「くり返し」ならびに、詩におけるその「配置」(対を成す、あるいは成さない詩句の、初め、中程、終わり)にも關係している。

(2) 詩の「体」の分類は、均一の規準に基づいてはいない。形式の観点からは、「短歌」「長歌」「無頭有尾」「有頭無尾」「列尾」等々を上げることができる。

一方、内容の観点からは、「讒警」「直語」「古風」「古事意」「新意体」等々がみられる。

右に上げた諸点の中から、いくつかの理由で(中国語と日本語の相違)、日本の詩歌に適用できないものを指摘する必要はないと思われる。とりわけ、前記の事実から、次のような結論を導き出したと思う。

奈良時代の日本の歌人ならびに歌学者は、中国の詩と詩学について、はっきりした認識をもっていたということ。なおつけ加えておけば、この事実は、本問題の日本の専門家達に十分知られていることである(17)。

II 簡潔さの形式上の起源

一般に認められた意見によると、五七七七七という、日本の古典

ている。「作詩法は、決して、当の言語から全面的に引き出されるものではないと思う。仮に、作詩法が未知のXであり、言語の韻律要素しか与えられないとしても、無限の方程式、つまり、Xについてあり得る様々な価値が得られるだろう。考え得る一連の解の中から、しかじかの解を歴史上選択するということは、当の言語の発音法に固有の制限の外に位置する種々の現象——美的伝統の存在とか、この伝統に対するある詩的潮流の態度、そして様々な文化的影響によって説明される。」(22)

短歌の五・七調が、中国に起源をもつということについて、賛成か反対かを表明する前に、古代日本語のいくつかの潜在的性質をざっと見ておこう。

A 一般に、日本語の語彙は、多音綴単位からできている。語の「語根」だけしか考えなければ(膠着文法素—助詞・助動詞を数えずに)、古事記第一巻の単音綴語は、九%にしかならない。最も多い語は、二ならびに三音綴の語から成り、各々、五六%と、二七%を占める。四音綴の単位についてはどうかというところ、それは、単音綴単位よりさらに少なく、その量は七%にしかならないのだ(23)。

一方、古事記の不規則な三つの「長歌」におけるアクセントをもつ単語(連辭)の出現頻度を算出することによって(24)、みうけられる単語が二から八音綴から成っているということ以外、何らかの規則性は存在しないということに賛成することができる。ただし、それら三つの長歌の中の一つにおいては、六音綴の単語が最も頻度が高いとしても(出現度—一二回)、別の歌では、逆に、非常に低い(出現度—四回)ということに留意しておこう。以上の

二つの計算によって、次のように結論づけることができる。

- (a) 古代日本語の単語の平均的長さは、一から四音綴の範囲内にあったということ。(文法素が、一般に、一ないし二音綴から成っていたと考えるなら、この範囲を三から六のレベルまで引き上げてよいだろう)

(b) リズムの観点から規則的でない詩的言述(メタメタリック)の場合、二から八音綴の範囲内で、あらゆる多音綴単位が許容されていた。したがって、奈良時代には、三、四、五、六音綴のアクセントのある単位が言語において最も多かったので、三、四、五、六という数を潜在的なリズムの基礎として規範化することは、理論上可能だった。そのため、五、七音綴が詩句により定着する以前に、日本の古代の「歌」は、実際、自由な数の詩句で作られていたのである。古事記の七七の「歌」つまり六九%は、まさしくそのような詩句を示しており、一方、二〇の「歌」つまり一八%は、 3×5 あるいは 3×7 という形式をもち、一五の「歌」つまり一三%だけが $3 \times 5 + 7$ の形式をとっていることに注意しよう。

B 言葉の三つの物理的要素が、リズムの規範化を引きおこしやすいということ。すなわち重要なものは、「頻度」(高さ)、「持続」(長さ)、「強度」(力)である(25)。日本語は、単語をアクセントをつけて組織化する際、頻度が支配的となる言語である。強度がそれにつけ加わるが、不確かな役割しか果たさない。持続性に関しては、古代日本語には存在しなかったように思われる。(もっと後になって、中国語の影響のもとにはじめて現われたのだろう)

金田一春彦によると、アクセント曲線(音調アクセント)は、鎌

倉時代の「声明」の旋律や、いくつかの民衆「歌謡」「語り物」の旋律と一致することがよくあったようだ。すでに述べたロシアの学者 E・D・ポリヴァノフも同様に(ただし、全く例は上げていないが)、一八世紀の俳人小林一茶が、その俳句の何首かの中で、アクセント曲線のくり返しを利用したと指摘した。

筆者としてつけ加えておきたいのは、九世紀末以来出現した「今様」の歌のいくつかを、伝統的様式で、現代吟誦してみると、いくつかの詩句の音調アクセントが、そこでも同様にくり返されていたことを示しているように思えることだ。たとえば、

春の弥生の曙に、

四方の山辺を見渡せば
ここで二つの詩句は、次のような同一のアクセント曲線をくり返している。

○はるのーや ○○のーあけほの ○
○●のーや ○○をーみ ○わたせ ○ば
○●のーや ○○をーみ ○わたせ ○ば

前世紀の最も著名な歌人の一人である山田美妙(一八六八—一九一〇)が、「日本韻文論」(26)と題された一連の著作において、自分の同時代人に用いられるようにと、作詩法の音調規則を示そうとしたことを指摘するのは、一興である。筆者の知る限り、これは、とに角、音調アクセントを詩的規範のレベルにまで引き上げようという最初の試み(成功はしなかった)であった。

奈良時代の日本では、文人達は、中国語のアクセントに対する日

規則と日本のそれとの間には、次のような構造上の類似性があることを記憶に留めたい。

- (1) 詩句の長さは、五ならびに/あるいは四音綴であること。(三)、四、六音綴の長さも、日本語では、同じ様に可能であったということに留意しよう)

(2) 連続する詩句が交互に来る。ただ唯一の相違は、日本の詩歌では、この交替が音節的(量的)であるのに、漢詩の場合、韻律的(質的)であるということである。

(3) 詩句の交替の型は、 $a \cdot b \cdot a \cdot b$ である。(絶句の場合は、次の三つの型のいずれをもとらうることを銘記しておこう。a. $b \cdot a \cdot b \cdot a$, $a \cdot b \cdot b \cdot a$, $a \cdot a \cdot b \cdot b$)

(4) 短い"構成は、詩句の交替の原理を倍加し—— $(3 \times (a \cdot b))$ 、長い"構成は、それを多乗する—— $(n \times (a \cdot b))$ 。

これまで論議して来た諸問題の中で、中国の作詩法と、日本のそれとの間の相違点は次の通りである。

(1) 漢詩では遍在する韻が、日本の詩歌では規範ではない。(その上、禁じられてさえない)

(2) 日本の「短歌」は、破格の絶句に他ならない。なぜなら、ここでは、最後に五番目の詩句がみられるのだ。(この詩句は、そもそも最後の詩句をくり返すという習慣に端を発したもののようと思われる。このようなくり返しは、今日なお、日本の民謡にみられる)(31)

一方、区切りという現象の分析によってこそ、日本の作詩法の初期の規則の起源を中国にもとめるといふ立場にとって有利なくつつかの論拠を提示することができる。実際、漢詩では、区切りは、五

本語のアクセントの本性を必ずしもはつきりとは理解していなかった。もちろん、当時の日本人が「四声論」を知っていたという証拠はあるが、というのも、彼らは、中国では語のアクセントを記すのに使われていた文字を使って、いくつかの日本語の単語を注釈しようとしていたのだ(27)。アクセント曲線についての体系的表記が初めて日本に現われたのは、平安時代の末期、綴字法に関する研究においてのことであった(28)。したがって、詩的目的のために日本語の韻律頻度(高さ)を活用しようというくもの自発的試みが起ったけれども、歴史上、確固たる規則を打ち建てようという意図は、ただ一例しかなかったのである。もっとも、この種の理論的試みが、果たして成功する可能性があったかどうか、簡単に断じることはできない。なぜなら、一つには、先の山田美妙の試みも、必ずしも、言語上の事実についての十分正確な認識に基づいていたわけではなかったし(29)、又一方、山田の生きた時代は、もはや、詩歌における規範的制約に有利な時代ではなかったからだ(自由詩の時代)。

C 作詩法の中で最も重要な要素の一つは、たいてい韻である。ところが、日本語では、韻が規範化されなかっただけでなく、藤原公任(九六一—一〇四一)は、それを断固として禁じてしまったのである(30)。このことは、日本語の音綴が全て「開いて」いたこと、その当時の八つの母音の変化は、おそらく、好ましからざる単調さという印象を与えただろうという事実によって説明できるだろう。

そういうわけで、これまで述べて来たことから、中国の作詩法の

音綴詩句の二番目の音綴（こは、すなわち意味単位）の後（七音綴詩句の第四番目の音綴の後）にあり、日本の詩歌では、二番目の詩句の後（すなわち、十二番目の音綴の後）にあるのだが、そこに次のような二つの類似性が認められるのである。

(1) 中国の絶句の一詩句の最初の二つの音綴が、日本の短歌の最初の二詩句に対応し、中国の詩句の最後の三音綴が、日本の短歌の最後の三詩句に対応すると想定できる⁽³²⁾。

(2) 両国の伝統では、前の半句（区切りの前）は、偶数から成り、後の半句（区切りの後）は、奇数から成っている。（「陰」「陽」という中国の二分法参照⁽³³⁾）

以上述べた、数と組合わせの上での一致に加えて、さらに歴史上の一致がある。なぜなら、『表現の簡潔さ』に到る日本の作詩法が定着したのは、まさに、唐時代の中国で、詩人達が、最も厳格な詩的規範を打ち建てた時代なのである。

したがって、今示したように、日本の作詩法の諸規則は、中国の作詩法の諸規則を非常に巧みに移し換えたものであるとしても、両言語の根本的な構造上の相違を考えると（特に、多音綴の日本語に対し、単音綴の中国語）、日本の詩歌の内容の内的構造も、同様に、何らかの手直しを受けたろうことは、十分ありうることだ。なぜなら A・J・グレマスが指摘したように「大体において、詩のテキストのあれこれの組織形式に基づく選択を決定するのは、表現上の制約を内容の展開に投影したり又その逆をすることによって、平行関係にある言述^{ディクシオン}を対にしようという要請に他ならない。この意味で、詩学により与えられる財産目録の中から、詩性が自らの形式を選択すると言ってもいいだろう。」⁽³⁴⁾

表現するためには、日本の詩歌の二つの詩句（五・七音綴）が、漢詩の一詩句に対応しなければならぬということである。その結果、日本語の八詩句が、中国語の絶句に対応することになる。詩句の音綴数を七に定め、詩の詩句の数を八に定めることによって、各務支考は、次のような詩をものした。

松とあそべば 松もねぎめて
我をむかしの 友とこそおもへ
雪のふる日も 月のてる夜も
竹にあらねど 君をわすれね

各務支考の考え方は、次のような二つの事実を証明している。

(a) 日本人は常に、自分達の固有の文化領域である「歌」と、中国の文化領域である「詩」とを区別していた。

(b) 日本語と中国語の間の音韻上の相違を考慮することによって、中国の作詩法の諸規則を模倣しようという意図が、表現の簡潔性との出会いに行き着いた。

各務が考えたことは、まさしく次のような事実である。すなわち、日本の詩歌における（五・七）詩句の交替は、「句のモデル」に厳密に結びついているが、一方、漢詩は、一詩句の中で音の交替はあったものの、漢詩における詩句の交替は、明らかに「文のモデル」を反映しているということである。

一般に、五音綴と七音綴の詩句を交互に配置することを主眼とするリズムを定着させることによって、日本の歌人は、少なくとも絶句の許す範囲内で、多くを語ろうという意図ではなく、漢詩によって慣れ親しんで来た表現能力を圧縮したのである。こうして、本論の最初の問いに答えたことになる。すなわち、日本の詩歌における

中国語の詩を読むこと（書くことにさえ）慣れ親しみ、（音綴の観点からすると）中国語より三倍も長い母国語で詩を作ろうとする奈良時代の日本の歌人を想像してみることは難しいことではない。実際、そのことを納得するには、漢詩を日本語に翻訳するだけで十分だ（本論の関心の対象である時代の日本人には知られていない作業ではあるが）。

中国語の原本は、杜甫の、

江碧鳥逾白

山青花欲然

今春看又過

何日是帰年

日本語の古語への翻訳は吉川幸次郎の、

江は碧にして鳥は逾よ白く

山は青くして花は然えんと欲す

今の春も看のあたりに又過ぐ

何の日か是帰る年ぞ

日本語版（四六の意味単位に対応する六六の律動単位を含む）を、中国語の原典版（二〇の意味単位に対応する二〇の律動単位から構成される）と比較対照することによって、日本の翻訳者は、『同一の内容』を表現するために、中国の詩人より、およそ三倍の長さの形式が必要であったということが確認できる。

松尾芭蕉の十人の弟子の一人である俳人各務支考は、中国の作詩法の諸規則に基づく『新しい』（と彼の考える）日本の詩歌（大和の歌）に対する大和の詩を規定しようとはっきり考えて、次のような指摘を行った。すなわち、日本語の詩が、中国語の詩と同一の内容を

簡潔性の起源に関する問いである。優勢だったのは、詩歌にとつて外的な様々な理由（すなわち、哲学的、宗教的あるいは社会的理由）ではなく、むしろ、詩歌の形式を決定することがよくある理由——すなわち言語上の制約であるように思われる。それ故に、その歌の内容（この点に関して、日本の詩歌は、漢詩とはかなり違っている）によって中国の伝統と対立しようとしながら、日本人は、中国の伝統の影響のもとに韻律上の枠を發展させて来たのであり、それによって、やがて詩における短い形式の美学の発見へと導かれたのである。そして、その最も理想的な帰結こそ「俳句」である。

終わりにあたってつけ加えておきたいことは、この問題を研究する間中、筆者は、日本の詩歌についてのフランス人専門家、ジュール・ポノが、一九三八年に書いた次のような言葉を念頭においていたということである。「……インド、中国、日本の間には、無数の関係が存在する。丁度、ギリシア、ローマ、フランスの間がそうであるように。そうした関係を打ち建てることは、非常によいことである。あまり好ましくないからざることは、現に生きている一国を、死滅した諸関係に押し込めたり、自分達の知らない日本の代わりに、でっち上げた日本を置き換えたりしようとする専門家達の傾向である……」⁽³⁵⁾

望むらくは、本論がこの言葉を手引きとなしたことを。というのも、筆者が明らかにしようとしたのは、日本の詩歌の形式が、外国の影響のもとに確立されたものではあるが、ただ単に硬直した模倣でないだけでなく、類い稀な洗練さを備えた創造的活動から生れた刺激的要因であることだからである。

(1) 「古事記」(七二二)と「万葉集」(七六〇)の編纂が、文化の上で、独自の財産を示すことによって、中国に対抗しようという意志の表われたと考えるなら、この伝統は、すでに千年以上にもわたって継承されているように思える。

(2) Joan GIRONX, THE HAIKU FORM, Tuttle Co., Tokyo 1974.

(3) 二人で一編の詩をつくるという伝統は、極東のあらゆる作詩法の伝統であり、実際この事実を単なる偶然によって解釈することはできないだろう。それよりもむしろ、日本の最初の編纂にあたった編集者達の、土着の口頭詩の長び、真正なる伝統が存在することを証明したいという願望によって解釈するべきだろう。例えば、イザナギの女神は「あな にやし えをとこを」と言ひ、イザナギの男神は「あな にやし えをとめを」と答える。「古事記」

(4) 短歌は、三十一音綴から成る詩であり、俳句は、わずか十七音綴しか含まない。

(5) 萩原朔太郎「詩の原理」(東京、一九二八)

(6) A. J. GREIMAS, "Pour une théorie du discours poétique", dans ESSAIS DES EMIOTIQUE POETIQUE, Larousse, Paris 1972.

(7) Roman JAKOBSON, "O československé", Moskva 1923, (Change 3, Paris 1969, Léon ROBEL, 仏訳)

(8) E. D. POLIVANOV, さそらへ一九三〇年の少し前に書かれ、当時のソヴェト政府による著者に対する弾圧によって没収された著作の一つの中で、彼は驚いて次のように書いていた。「はつきりしない、おそらく器質的理由のせい、旋律的(音楽的)アクセントのくり返しは、詩の技巧として規範化され

が、又、「四声八病」の呼称によっても知られていることに留意しよう。

(13) 韻律の問題に関する研究は、中国では、初期の仏教僧が、ヒンドゥー教の知識に通じていた時代にさかのぼる。実際、ヒンドゥーの五つの知識のうちの一つ——音の知識——は、音と文学に関するものだった。中国の音楽には、ストロラの三つの音のみられる。ところが、中国人は、サンクリットのその語を「声明」と訳し、その同じ語は、「四声」にもみられる。音楽における音の呼称——宮曲、中曲、律曲——と、詩における呼称——平声、上声、入声、去声——ならびに、各々の音の数(音楽では3、詩では4)がかなり違っているとしても、やはり二つの伝統において、互いに似ている言葉がみられることはありうる。一方、サンクリットの伝統の、軽い母音と、重い母音の区別は、中国の伝統の「軽」音と、「重」音の区別と近いにちがいない。

一群の子音を伴った全ての長母音、延ばされた全ての母音、子音、呼吸で終わる、あるいは、鼻反響をもった全ての音綴は

るのにふさわしくないのだ」(あらゆる詩的技巧の一般音韻原理)「言語学の諸問題」所収No. 1, pp. 99-112, Moskva 1963. R. ヤーコフソンも又、次のようにつけ加えた。

「アクセントをもった詩句や、量的詩句の他に、言語には、音綴の抑揚の違いが、語の意味を区別するのに用いられるような、音調的、型の作詩法が存在するのではなからかとう問題が未解決のままある。」「言語学と詩学」「一般言語学試論」所収。Paris 1963. 著者の英語原典版(Linguistics and Poetics)は、STYLE IN LANGUAGE, New York 1960. の最終論考に出ている。

(6) Cf. op. cit. in 7.

(10) 例えば、およそ一世紀頃の「大序」の中にある「詩経」に、次のような一節がある。

「楽器を伴った音楽曲を「歌」と称し、楽器を伴わない歌を「謡」と称する。」

(11) G. W. ROBINSON, POETRY OF WANG WEI, London 1973.

(12) いづかの記録によると、沈約以前に「四声切韻」と題される著作で、この原理を提案したのは周頤らである。その本は今日、紛失してゐる。「詩品」の序文によると、王融(四六八—四九四)の教えに従った後、「四声論」を練り上げたのは、沈約と謝朓(四六四—四九九)である。「詩品」の著者も同様に、王融の言葉を引用している。王融によると、彼の以前に、二人の別の詩論家范曄と謝朓(四二一—四六六)が、「知音論」について研究したらしが、二人は、それを著わさずに死去してしまつた。同じく、二八〇年頃、文賦と陸機(二六一—三〇三)が「音声迭代」について語つたことが知られている。「四声論」

「重」。あちこちで、休止の時、母音で終わる音綴は「軽い」。(PINGALACHAN DAH-SUTRA I, 1-8) Louis RENOUS に

44 引用 Anthologie Sanscrite, La Métrique, p. 287, Paris.

(14) 夫五色相宣、八音協暢、由乎玄黄律呂、各適物宜。欲使宮羽相交、低昂尽節、若前百浮声、則後須切響。一簡之内、音韻尽殊、兩句之中、轻重悉異。妙達此旨始可言文。

(15) 原典は次の通り。

上古之時、言意並朴、敷文構句、於字即難。已因訓述者、詞不達心。全以音連者事趣更長。

(16) 原典は次の通り。

夫歌者、所以感、鬼神之幽情慰、天人之恋、心者也。(歌經標式)

(17) 例えば、峯村文人、歌論古代、和歌文学講座2、「和歌史、歌論史」、桜楓社、1969.

(18) 土田杏村「文学の発生」。別宮貞徳「日本語のリズム」講談社、1977 による引用。

日本古典の宝庫から厳選した稀観本の完全複製

天理図書館善本叢書 和書之部

〈室内内容見本〉

和書之部第五期全十三巻 第一回配本

本叢書は質、量ともに世界屈指の天理図書館の善本を十年余に亘り影印出版し、博く好学の士に迎えられる。今多数読者の希望に応え、続刊。

第五十八巻 和歌 古註続集 解題・片桐洋一 A5判上製・五六六頁 分売定価一三、〇〇〇円 全巻予約者特価二二、〇〇〇円

般庵野間光辰先生古稀記念出版 上方藝文叢刊第11回配本第9巻

上方咄本集

肥田皓三・大橋正叔・浜田啓介 「粋のみちづれ」はなし大金 など近世後期の上方咄本の集大成。「桂の花」は別本を含む。 B6判上製286頁 定価5,000円

日本プロレタリア文学史論

飛鳥井雅道 A5判 240頁 定価2500円

八木書店

東京都千代田区神田小川町3-8 (〒101) TEL.03-291-2965(代)

- (19) 吉本隆明「抒情の論理」1963。
 (20) 吉本隆明「初期歌謡論」河出書房新社、1977。
 (21) Op. cit. 8.
 (22) "O kēsškom stixe" (op. cit. 7)と題された著作から引かれたR・ヤーコプソンのこの言葉を、一九七五年の時点では筆者はまだ知らなかった。その時期に本論の着想を初めて筆者は抱いたのである。
 (23) ここで問題となっているのは、(a)合成語でもなく、(b)固有名詞でもない単位である。一方、同じ語は、一度しか、数えられなかった。これらの資料は、熊代信助「日本詩歌の構造とリズム」Tokyo 1968、角川書店に基づくものである。
 (24) この算出は、「日本語のリズム」の著者別宮貞徳によって行なわれた。
 (25) Jean-Claude COUÛET dans ESSAIS DE SEMIOTIQUE POÛTIQUE, Larousse, Paris 1972 の著作参照。
 (26) 山田美妙「日本韻文論」一八九〇—一八九一年の間に「国民之友」という雑誌において発表された八編の著作。
 (27) 「古事記」上巻1、参照。
 (28) 「色葉字類抄」参照。
 (29) 山田美妙は、十二の律動類を抜き出した。その中の四つは、二音綴単位のモデルを構成し(1.ウー, 2.ーウ, 3.ーウ, 4.ウウ)八つは三音綴単位のモデルを構成する(5.ウーウー, 6.ーウウ, 7.ーウーウ, 8.ウーウウ, 9.ウーウ, 10.ーウー, 11.ウーウー, 12.ーウウ)。この「ウ」は、「高声域の音綴」を意味し、「ー」は、「低声域の音綴」を意味する。ところが実際には、三、四、七、八のモデルは、日本語において対応するものが皆無である。一方、二・三音綴単位は、日本語で、最も多いというわけではない。こう

したこのため、山田の規範は、一層従いにくいものになってくる。

(30) 藤原公任は、おそらく藤原浜成の「歌経標式」に影響され、その著書「新撰髓脳」の一章を「病体」に当てた。この種の「病体」の一つは、連続する二つの詩句の最後の音綴が同一であることであった(すなわち韻である)。

(31) この問題については、土橋豊著「民謡の様式」第三章「古代歌謡論」参照のこと。Tokyo 1960, 2^e ed. 1974(三一書房)

(32) 日本では、その後数世紀を経て、歌の区切りの位置は、変化してしましたが、別宮貞徳(Op. cit. 18)によると、「古事記」と日本書紀の中の八人の歌(全部で一一九に対して)は、第二詩句の後に区切りがあった。

(33) 日本の数の対立を考慮するなら、日本語の数の形態論の示唆するものをむしろ当てにできるかもしれない。すなわち、次のような可能性のうちの一つである。

1 / 2 (Fho/Futa) ' e / o (mi/mu) ' 4 / 8 (yo/ya) ' 7 / 6 (hana/koko) ' 5 / 10 (itu/ito)

(34) A. J. GREIMAS "Pour une théorie du discours poétique" dans ESSAIS DE SEMIOTIQUE POÛTIQUE, Larousse, Paris 1972.

(35) Georges BONNETAU, LE PROBLEME DE LA POESIE JAPONNAISE, Paris 1938.

(André Włodarczyk

フランス国立科学研究センター(CNRS)研究員)

(はやし みどり・青山学院大学講師)