

詩の音韻レベルでの構成とその問題点

一 韻文教材の処理の観点を探る

塚田 泰彦

I

能記と所記の結合が恣意的か否かという言語学的な問題を前提とするまでもなく、言語の音連続の形成の内にその芸術的価値の一面を荷わせようとする詩という言語芸術ジャンルにアプローチする場合には、詩人がその語結合の途上で先制的に模索した音韻レベル（音声面）での構成の論理を跡づけることによって、この音韻レベルの果たした役割を了解しなければならない。しかし、その場合、詩句の表意作用を捨象して考える旧来の韻律研究が、詩句の音韻レベルの問題を韻律（meter）という一事で多分に専制的に統一しようとすることで定型詩の音韻レベルの構成に相互依存的・共犯的關係を持続させたという事態が、詩人自らの手で、自由詩句の展開を通じて告発された現在、詩の音韻レベルの価値を、韻律という形式に単純に背負わせて済ませることは出来ない。この問題を考える場合、定型詩の韻律が、如何に解体されたか、換言すれば、何が新たに自由詩の音韻レベルでの構成を支えるのかという点にポイントを絞ってその論理を追うことが正道かもしれない。しかしながら様々な詩人の詩句の分析を通して史的に考察した上での、旧来の韻律学に見合うような形での学的記述がどの程度可能かは、自由詩句の音声面の表意作用との統一性を考えれば大いに疑問の残るところである(1)。実際、この点での概説的なものとしての有用な実例研究は可能だが、飽までも言語の特性とか詩句の理念とかいったものと結合された上で解釈されない限り、こうした方が目下教材処理の観点として採用されるならば、音韻レベルでの構成という事態に対処する立場をうやむやにしまうことにもなりかねない。そこで、本稿では自由詩句の登場に見合った韻律論の書き換えという難事業そのものに向かうのではなく、言連鎖が原理的に有している音韻レベルに組み込み得る要因の幾つかを取り挙げ、それが言連鎖という継起性の中で現われて来る事態を漸層的に捉えて行くことによって、詩句の音韻レベルの構成の概略を示し、そこに韻文教材の処理の観点を探ってみよう。

II

能記と所記の結合体である言語が継起性の軸を生きることによって生じる能記結合と所記結合を、文法や音韻論等の言語学的記述で代える旧来からの試みとは別に、音を意味の中で最もよく考察したフランス象徴主義詩派の詩人達の立場(2)を明示する“詩句を音と意味の間のためらい”と捉えるP. ヴァレリーの見解は、ここに殊の他視線を注ぐ言語学者R. ヤーコブソンのアプローチを通して、近年の詩学に新しい展望を与えた。ただ、今日の構造主義詩学の複雑多岐にわたる研究(3)を瞥見した程度で、その科学的処理を本稿に導入することなど不可能である。そこで、言語学的な詳細な検討を経ないまま、本稿は、“音と意味の間”をためらう詩人のマイクロ化した視線に出会うところから始めよう。

本来詩句という言連鎖は、詩人の意識の側に限っても、能記連合、所記連合、能記-所記連合といういささか心理学的用語を組み込みたくなる事態を生み出している。中でも度々取り挙げられる音声象徴性とは、単なる音がある結合（能記）そのものの中に感覚的なレベルで所記に相当するものをかなりの必然性を以って成立させ得た事態をいうのであるが、共感覚（4）という心理学的事態を踏まえたとしても、例えばA・ランボアの有名な「母音」という詩に見られる音価の意味付けが、能記と所記の結合という言語の基本的特性の発生論（一種の語源学）までの間に持っている絶望的な距離は如何ともしがたいものである。しかし、また「僕は子音の各々の形態と運動を調整した、その上で、本能によるリズムを力に、やがて何時かは万人の感覚に理解されるはずの詩の言葉をば発明したと僕は大いに自慢だった」（5）というランボアの言葉は、この“音と意味の間”にある絶望的な距離の中で生きている詩人達の姿を端的に表現している。

そこで、音と意味の関連を前提としながら音韻レベルの構成を問題にするために、音と意味の結合が恣意的か否かと問うことと、能記と所記の結合が恣意的か否かと問うこととの間には明確な距離が在ることを前提にした観点を導入する必要がある。

「《能記と所記のあいだでは、結びつきは恣意的でない。それどころか、必然的である》。フランス語の観点からすれば、所記《牛》は、能記、つまりb-œ-fという音の全体と必ず同一である。《両者はわれわれの精神のうち、一緒に刻みこまれた。両者はどんな場合にも、一緒に喚起される。両者のあいだにはきわめて緊密な共生関係があって、概念“牛”は、音響イメージb-œ-fの魂のようなものである。」（6）というE・バンヴェニストの見解に注釈を加えて、R・ヤーコブソンはこう述べている、「能記と所記の結びつき、言いかえれば、音素系列と意味との結びつきは、必然的である。だが、二つの側面の唯一の必然的連関が、隣接性にもとづき、したがって外的関連にもとづく連合であるのに対して、類似性（内的関連）にもとづく連合は任意でしかない」（7）と。この点を確認した上で、殊に「この空虚は満されることを求める。語の音と意味との結びつきが緊密なために、話す主体は、内的関連によって外的関連を補い、類似性によって、比喩的性格の原基によって、隣接性を補いたい気持ちになる」（8）という詩人の意識を踏まえなければならない。ただ、本稿のように、詩句の音韻レベルでの構成にアプローチする場合には、無闇に音と意味の間を逍遙しないためにも、音と意味との関係を辿るヤーコブソンの音韻論的検討の中の言語の韻律的特性についての見解を手懸りとしてすることが望ましいであろう。

音韻は音連鎖上で、その継起性を単独に（標音文字の連続のように）順列的に生きるものではない。むしろ音韻は絡み合っているものであり、この事態の音韻体系内部での弁別特質の対立の機能を検討して、音素が弁別特性（示差の要素）の束、即ち複合単位であることを確認したヤーコブソンは、この一事を以って、ソシュールの言語の基本原則の一つである能記の線性格（9）を再考批判する。連合場という概念を導入してシャルル・バイイが示した「所記の累合」（10）と、全く類似する現象を能記の領域において相似した手順で検討した結果、「二つの音素を同時に発することはできない。だが、いくつかの弁別特質を同時に発することは、完全に可能である」（11）として「能記の累合」を認め、（これを音楽の和音にも喩えながら）同時性の軸と継起性の軸に照らして、

ヤーコブソンはこう述べている、「ということは、能記が実効的に二つの軸を利用し、その成分が単に継起性の軸だけでなく、また同時性の軸上でも連鎖を形づくるということである。ソシュールが書き記しているように、継起性の軸におけるこの連鎖化は、相次ぐ要素を文字法によって表わし、時間のなかにおける継起を書記記号の空間的な線で置き換えると、ただちに姿を現わす。われわれの文字法によれば、それは水平な線となる。だが、文字法はまた、弁別特質の累合を補助記号の垂直な線で置き換えることによって、同時性の軸を表わすこともできる。文字の上下に記入される補助記号を例にとろう。音韻転写にあたって、各弁別特質を一個の記号で表記し、必要な変更を加えて音楽の和音の表記を模倣すれば、諸特質のあらゆる累合、つまりあらゆる音素を、垂直の線にそって表わすことができる。(改行)同時性の軸上では、音素は、弁別特質の累合として、いわばある《広がり》を示す。だが、継起性の軸上では、音素は、どのように振舞うのであろうか？」(12)と。この問いに対する彼の見解はこうである、「音素は、単に同時性の軸だけでなく、また継起性の軸上でも、ある広がりを示すのであって、一個の点を示しはしない」(13)、それは例えば、「古代ギリシヤ語の二モーラの母音は、高いイントネーションのもとでも、曲がったイントネーションのもとでも、唯一の音素しか表わさない。(中略)われわれが二つのモーラをただ一つの音素と見なすのは、ある同一性が同時性の軸上でこれに対応しているという事実による」(14)のである。一方また、韻律的特性は「時間の線にそって継起する単位の連鎖化にもとづいて打ち立てられる関係」であって、「すべて、まさしく継起性の軸上で作用するという事実によって、音素に内属する弁別特質から区別される」(15)のではあるが、(上の例が示すように)飽くまでも音韻を継起性の軸に結びつける特性なのである。

以上がいささか端折った形での引用ではあるが、ヤーコブソンの韻律的特性についてのモチーフである。彼は「音韻論と音声学」(16)の中で、この特性を感覚の三つの属性に照らして、音調・強度・音量に分けて検討しているが、それは飽くまで音素に内属する弁別特質の具現する本有的特性との関連を論じるためのものなので、ここでは、このモチーフのみを問題にするに留めたい。しかも、この三つの韻律的特性(例えばその一つ、音域の高低として現われる音調的特性)は、量的な対立としてしか規定できないものであり、謡曲などのように非常にデフォルメされて表現されると認知対象にもなり得ようが、元来このどれ一つを取っても韻律構成の主要素として確定できない日本語の詩句にアプローチする場合にはなおさらである。先にも言明したように、本稿では、詩句という話線(17)の全体構成内で出現する音韻レベルでの構成そのものが何らかの形でこの三つの韻律的特性(言語の基本的特性)と関連をもっていれば、それで充分である。

ところで、継起性の軸を生きた詩句の検討に当って、もう一つ予め提起しておこうと思うモチーフがある。

周知のごとく、ロシア・フォルマリズム以来の詩句の特徴の研究によって、今日言語の詩的機能の概要(18)が定義され、この種の「機能」という観点からのアプローチは隆盛を極めている。一方、詩句の特徴をDeviation(詩的破格)という観点から研究する方途(19)も亦、有効かつ盛んである。

破格は、通常の言語の認知活動（言語上の習慣）を前提とする“予期”の破壊として第一次的に定義出来るが、この破壊がメッセージの強調としての一定の論理を踏まえるとき、詩的機能の作用を通じて新しい構成の中に組み込まれ、“予期”の充足を可能にする。勿論、詩的破格が単なる破格から区別されるのは、それがこの意図された破壊を通じて、（無意識的にであれ）新しい認知形式までの論理を有した場合をいうのである。ここには既に、言語活動における言語の特性や意味の世界に係わる意識の側の基本的な前提がある。因に文字の定着以来音韻レベルでの認知活動に当っては、内話における音響的・運動的イメージを予定してかからねばならないという複雑さが、一層意識の側の基本的前提を以って言語活動の基本的モチーフの一つに代えなければならなくするのである。ただ、この領域は全ての言語研究を囿着する世界であり、たとえ現象学者達が認識論上の問題としてこれを記述しようが、目下そこから全てが現われて来るような暗黒の源泉であることに変わりはない。しかし、この意識の側の世界との連絡を無視し得ない以上、たとえそれが単一な図式に終わろうとも、何らかの形で本稿にとっての基本的なモチーフとなるものを、あえてここから一つの命題として掲げ上げて来なければならない。

「観念は思考の停止したもの」(20) だとH・ベルクソンは言った。一方、例えば短詩形の詩歌に端的なように、我々の思考を捕捉しておく外様の組織は“形”というものである。では何故、“形”というものは思考を捕捉し得るのか、…“形”というものは命題だからだろうか、…そもそも、“形”とは意識にとって何であったのか…“形”とは思考をその“形式”の中へと常に送り返す機構なのであるのか、…しかも、その機構としての“形”はいつか認知されるものであるのか、…一方、既に存在する“形”に捕われて思考するとはどういうことなのか。詩句はあらゆる思考の下にこの“形”というものの周辺を巡る。

そこで、「音声的（情動）表現性は記号の有縁化であり、意味される観念の形態とそれを支える音の実体の形態との間のアナロジーである」(21) というP・ギローの見解に依拠して本稿を進めるに当って、まず、この思考と“形”との間に生じる様々な問題の中から、“記憶”ということを取り挙げてみよう。音韻レベルの構成が生み出す様々な“形”（例えば、俳句の5・7・5という音節数律の形式）が、詩句（内容）の記憶に貢献するものであるという見解(22)は度々なされるところであるが、そこには、単に記憶にとってはそれに結合される連合要素が多ければ多いほど有効となるという説明でこの問題を処理してしまうことを許さないものがあるように思われる。ベルクソンはこの点についてこう述べている、「もし話のリズムや切り方、話し方のすべてが読者を助けなければなら、いくら適切な言葉が選ばれても、伝えようとするを十分に言い表わせないでしょう。そういうものに助けられるとき、はじめて読者は生まれつつある一連の運動に導かれて、私たち自身が描いているのによく似た思考と感情の曲線を描くことになります。（中略）文章をとおしてもたらされる作家の思考の波動が私たちの心に伝わります。このとき一つ一つの言葉を別々に取りあげてもむだなことです。そこには言葉を貫いて流れる意味だけしかなく、また仲介なしに直接互に一体となって共鳴し、感動する二つの精神があるだけです。言葉のリズムの目的は、したがって、もっぱら思考のリズムを再生することです。思考のリズムとは、思考に伴ってほとんど意

識されることなく生まれる運動でなくて、いったい何でしょうか。それを通して思考は行動のうちに自己を表わしますが、これらの運動はあらかじめ脳の中で準備され、いわば作られていなければなりません」(23)と。周知のごとくベルクソンの哲学は“持続”というものに深く根ざした、殊に“意識とは何よりもまず記憶を意味する”という「物質と記憶」の哲学である。ここでは“思考と形”にまといつく意識を、心身二元論の前で引き裂くまいとする試論を支える彼のモチーフを本稿において“記憶”という観点を導入する場合には予定していることを予め言明しておきたい。彼はこうそのモチーフを述べている、「利害をはなれた記憶力や知覚を、理想的極限として考えることは、おそらくできるであろう。しかしじっさいは、行動こそ、知覚と記憶力の向かうものであって、身体が準備するのもこの行動である。知覚にかんしていえば、神経系の増大する複雑性は、うけとった興奮をますます多様な運動機構と関係づけ、このようにしてますます多数の可能的行動を同時に現出させる。記憶力について考えると、その第一の機能は、現在の知覚に類似した過去のあらゆる知覚を喚起すること、先行したものと後続したものを思い起こさせること、こうしてもっとも有益な決断を私たちに示唆することである。けれどもそれがすべてではない。記憶力は持続の多数の瞬間を唯一の直視内に把握させることによって、事物の流れの運動、すなわち必然のリズムから私たちを解放する。記憶力がこれらの瞬間のますます多くをただひとつに縮約しうるようになるにつれて、それが物質にたいして私たちにあたえるであろう支配力はますます強固になる。そういうわけで、生物の記憶力は、何よりもまず事物に働きかけるその行動能力を示す尺度であり、その知的反響にほかならないと思われる」(24)と。

以上、言連鎖の継起性の軸上で、音素の弁別特質に内属しない特性としてヤーコブソンの定義した韻律的特性というモチーフと、この継起性即ち持続を意識の問題の中心に据えて、イメージの処理としての行動力の原理を、“記憶”という一点で問題にしようとするベルクソンのモチーフとの二つを以って、音声的表現性の一具現形式である韻律を中心とした音韻レベルでの構成を(読者の立場を導入しつつ)以下で検討しよう。

III

さて、韻律(meter)とリズム(rhythm)とは、我々の意識に照らして何処がどう違うのだろうか。自由詩句が大勢を占める現今においてもなお、この問いは一つの要点を語る。例えば1メートルごとに打ってある杭という、物理的に完全な規則現象に対して、そこに持続性を見取ってしまう人間の意識にとって、寸分の隙もなく打たれた杭の連続とは何であるのか。この方向への問いかけは、線という幾何学の幻影や、時間という哲学上の難問へと我々を導いてしまう。そこで、この問いを逆向けにすることによって、意識の実態の方へと立ち返ることができる。L・クラークスは著書「リズムの本質」(25)において、完全な規則現象に接してもそれに拍子意識してしまうことになる人間の認識特性(26)を踏まえて、波動現象と振子時計の打拍現象の本質的差異に注目する。即ち持続性からの意識の回帰を可能にするポイントを指摘しようとする。波動現象における山と谷は、常に相方を打ち消し合う連続性によって呑み込まれており、その打拍現象の否定的因子と肯定的因子の認識点が不毛なので無限性を提示してしまい、捕捉し得ないものとなる。一方、振

子時計の打拍現象のような連続性が捕捉可能となるのは、そこに否定的因子の知覚が可能だからである。即ち、G・バンシュラーの言うように、「精神は連続的に、感じたり、思考したり、反省したり、欲したりはしない」(27) のであり、「否定とは、それによって積極的現実的判断が形成される星雲 (nébuleuse)」(28) だからである。

この点を踏まえて、韻律とリズムの区別をしておこう。例えば、揺籃運動に拍子よりもリズムの方を感じる場合には、「運動状態の持続価値が境界づけ作用をする音響の分割価値よりも優勢を保つことが前提」(29) となる。そこで、概ね何らかの継起現象に接した場合には、これに拍子付けを行ない、この拍子付けを基準にして再び(分割価値より持続価値に知覚内実を転化し)持続性の方へと認識を還元して行くことによってリズムを直観すると言える。換言すれば、持続性そのものは勿論多分に持続性の方に依存しているリズムも直感以外に指示ができないものなので、このリズムの直観の出発点として、音の高低・長短・強弱(韻律的特性)(さらには各種アクセント、ポーズ、押韻等)という拍子(乃至拍子付け)が存在するということである。(但し、拍子やリズムはそれが音響現象でなくとも感じられるという点は殊“形”と思考の問題を考える上で重要である。)こうして、韻律を、諸種の拍子を前提とする幾組かの“形”の構成と捉えることによって、リズムと拍子(韻律的特性のモチーフ)の中間的存在即ち具体的に認知可能な分割価値と持続価値の接点を生み出すものとして位置付けることができる。

詩句の律読とは、この韻律という嶺上で、登ぼりつめて来た単なる拍子という山肌を思い描きながら、リズムという谷底を生きようとする試みなのである。この不可能事を可能にしてくれるものが所記の世界(意味)でなかったとしたら、“言語音”というものをあらためて問題にする必要すらない。この韻律という嶺から意味という地中へと突き進もうとして詩句を眺めることによって始めて現実の心的イメージを喚起する言語へとアプローチすることができるという、所記の世界との運結を一大前提としながらも、今はただ(拍子からリズムへの階梯を踏もうとする漸層的な記述という点を一心に掛けて)、音韻レベルでの詩句の処理の観点を幾つか列挙するにとどめたい。

IV

< Meter : 韻律 >

韻律の類型学 (metric typology) (30) が示すように、各固有の言語はその言語の特性に応じて、各々その韻律の構成のベースとなる特性を一つ優先させている。(ヤーコブソンの) 三つの韻律的特性の一つを各々優先させているのが、Dynamic type : 強勢詩句(英語・ドイツ語)、Durational type : 音量詩句(ギリシヤ・ラテン語)、Tonal type : 音調詩句(中国語)である。その他に韻律性 (prosodics) の乏しい純粹音節数律 (Pure-Syllabic Meter) の詩句も一つの典型である。(因に萩原朔太郎 (31) がその韻律性の乏しさを嘆いた日本語の詩句がそうである。)

勿論このベースとなる特性は、他の韻律的特性を潜在化させた状態で前面に押し出してくるので、たとえ音調的特性が強度的特性に比べてその打拍性が劣ると感じられるとはいえず (32)、一応、全て基本的には詩句の拍子を取るためのものと考えておいていいだろう。

ところで、韻律構成の最も単純なもの、このベースとなる特性の操作だけ（例えば英詩の弱強格・強弱格・弱強強格等）であるが、その場合にも近年までの複雑な韻律規則が未分化で自然な形で存在していることは言うまでもない。この単純な韻律規則が複雑化し、亦破壊されて行く過程は、各言語の固有の韻律学や詩学の史的研究に委ねられるものなので、ここでは、この韻律構成の中軸となる基本的には拍子の喚起の機能を演じるベースとなる特性に対して、詩句を構成しようとする場合二つの志向が働く点に注目しておこう。例えば、強勢詩句の作成に当って、一定の韻律規則を前提とするために、その強勢アクセントの位置を合せようとして名詞と形容詞の位置を入れ換える場合が英語には多い。というのは、「英語の名詞は1音節のものが多く、これに2音節で強勢が後の音節にある形容詞がつく時は、こういう語順にすることが韻律上必要となってくる（e. g. “among woods immense, …”）」(33)からである。これは統語論的な詩的破格を許容することによって、強勢詩句の韻律規則の破格を避けようとするものである。勿論その逆のケースも多いわけで、前者は定型詩句への志向が、後者は自由詩句への志向がそれぞれ強いわけである。詩句の音韻レベルの構成にかかわりながら詩人は常にこの二つの志向の葛藤を通して、今日までの様々な形での詩句を生み出して来たのである。

そこでさらに、日本語の詩句（純粋音節数律）を例に引いて、拍子と韻律、さらに韻律を踏まえた形式の三者間にレベルを設けることで、様々な韻律的特性の絡み合う詩句の構成に一つの観点を導入しておこう。

周知のように0V構造の音節をもつ日本語の詩句にあつては、（1・1・1・……）という無限性の音節律を提示するわけで、本来詩歌の韻律と思われている（5・7）構成の音節数律は、先に挙げた三つの典型的な詩句に較べれば、“拍子”という段階のものではない。垣内松三は、[575・77又は5・7・5・7・7は、歌の韻律を味ふ原理とは考えられない。5を2・3とし、7を3・4と分けて読んでみても、韻律の興味を喚起するに足らぬ。韻律を文字群又は文法的修辭的拘束から解放して自由にされた韻律自体を味ふには、先ず韻律の流動を意識することから始めねばならぬのではあるまいか]として、モンテッソリーの考えた最も自然な韻律の味ひ方に注目し、“東の野に陽炎の立つ見えてかへり見すれば月傾きぬ”という歌の律読を、（221・2221・2221・2221）と示している、というのも、「575・77とし、又は5・7・5・7・7と読む時は、散文的な叙説とより外、これを内化することができない。（中略）4・1、1・1、4・1、2・3、4・3、2・4・1と読む時には文法的關係は明らかになるが、これによりても音律の味ひは現われて来ない」⁽³⁴⁾からである。彼が示したこの律読が、拍子という韻律の基本的特性に応じたものであることは確認しておかねばならない。

ただ、我々が明らかに詩句として5・7・5・7・7という句切り（乃至は形式）を導入するには理由がある（垣内説とは逆になるかもしれぬが）。それは、例えば強勢詩句である英詩にも言えることで、強勢アクセントという一点で韻律を提示した場合（即ち純粋強勢律）、「話し言葉の強勢と詩の強勢が一致することになるので、散文を読んでいるのではないと確信させる技法上のいくつかの手段が必要になってくる」⁽³⁵⁾というのである。そこで、詩句の韻律性を強化するため

に音節数律が導入されることになる（即ち強勢 - 音節数律：例えば弱強5歩格 iambic pentameter といった典型）。勿論こうした理由のためだけで5・7・5・7・7という詩歌の音節数律が定着するわけではない（36）が、とりあえず、この数律の決定を（散文的リズムを前提とする）統語論上の原理からの必然性を考えるよりも、何らかの韻文としてのリズム的要素によるものと見ておこう。

さて、（韻律というにはおぼつかないが、純粹音節数律という日本語の詩句の形式をも含めて）韻律を、意識・記憶といった問題即ち律読の観点と結びつけてみよう。というのも、韻律という要素は、拍子やリズムといったものよりはより認知される可能性が大だからである。さらに、「韻律をともなつた言語表現では、強張音、句切り、脚韻、頭韻が予見できるし、この期待によって、それらの出現時期を感じとることができる」（37）という点、及びこの期待・予見は、「記号を本来の恣意性から引き離し、音と意味とのあいだに関係をつくりあげ、文と語との音響的・調音的特質を感じやすくする」（38）という詩句の表現性と相関関係を有しているという点で、（先に引用したベルクソンの）音の律動と思考の律動の相称性を支えるものだからである。この詩句の表現性が、音の律動と思考の律動の相称性を同化した形で現出させる場合には、韻律という打拍現象から様々な音韻レベルの要素を活性化し統一するとともに、律読者をして、持続価値（リズム）の方へと送り出すことを可能にする。しかし亦、そのような詩句においてすら多分に安定した形式である韻律構成というものは、リズムの方へ意識を開放して行くだけでなく、逆に意識を認識の方へともたらず役割を荷っているという点で、正に記憶力にとって有用な形式なのである。日本の詩形（音節数律）はそうした点で捉えておくべきものであろう。

<Sound：音の構成>

韻律からリズムの方へと我々の意識を送り出す前に、語のレベルでの音の問題に二・三触れておこう。というのも詩句はその形式上、散文のような自由な継起性を前提にした言連鎖を許されないために語のレベルで多分に重要な操作を行なうからである。

先にランボーの言葉を引用したことと関係するが、音は何かを模写できるかという問題がある。近代日本詩には多くのオノマトペが使用されているが、単にこのオノマトペが一つの語形成のみの問題で終わる類のものであれば、敢て取り上げることもないであろう。だが、どうもこれを利用した詩句は、この音声の持つミニチュアの韻律を反映させるとともに、その詩全体の韻律的モチーフを集約していることがあると思われるので、この種の象徴音は一考に値するだろう。パイイの言うこの表現的記号（*signe expressif*）について、ギローは、「表現的記号において、意味は音の実質の、ずっと目立たない諸特質を集中させる。意味は音の実質を、《逆行意味作用》とでも呼びうるような全く逆な事行によって《意味づける》。（改行）この事行は表現性のあらゆる様式に共通するもので、音と意味との照応の基盤となる。この照応は《音による象徴》の名において多くの論争の対象となっているが、むしろ、調音的ないし音響的隠喩とでも呼んだ方がいいだろう」（39）と言う。ただ、この調音的乃至音響的隠喩の名に値するとともに、亦韻律的モチーフとして生きる象徴音は、小林英夫のいう“擬容語”（40）の方であろうと思われる。近代詩中に使用されたこの

擬容語に深い理解を示すことは、とりもなおさず、韻律的イメージや詩句（内容）のイメージへの入口に立つことでもあろう。

また、韻律法に幅を与える類音法（度々引用されるヤーコフソンの例、“I like Ike”/ay layk ayk/ (41)）がある。これはf-v、m-b、n-d、といった調音上の類似性を軸にしたもので、主に脚韻や頭韻上の考慮によるものである。この「音素序列の諸切片の織りなす高い卓立prominenceと低い卓立との二項対立を少なくとも一組（もしくはそれ以上）常に利用している」「ポップキンスが韻文の構成原理であると認めた繰り返しの“音文彩”」（42）は、クラークスの次の言述を反映している点で重視されると考えていだろう。彼は言う、「拍子が同一者（das Gleiche）の反復（Wiederholung）だとするならば、リズムは類似者（das Ähnliche）の再帰（Wiederkehr）だといわねばならない。さてまた、類似者の再帰は過ぎ去ったものとの関係において、その過ぎ去ったものの更新（Erneuerung）を表わすので、単的に『拍子は反復し、リズムは更新する』ということができる。」「同一者とは、一種の思考の産物であって、人間の行為により、完全に正確ではけっしてないけれどもおおよそ正確に、直観要素のなかで実現される。類似者とは、われわれの精神活動とは無関係に生ずる体験内容であって、われわれの思考はそれをただ指示（hinweisen）しうるのみであって、理解したり、測定したりすることによってわがものとすることはできない。」（43）と。（この点及び押韻については次の〈Syntax〉の項参照）

もう一点、これは懸詞（一種の意図的な所記の重ね合せ）といった技巧に見られる明確な音連想（能記連合）とは違なり、むしろ両義性（ambiguity）の積極的な展開が、音連鎖そのものの興味を生み出すノンセンスとしての音の回復がある。これは今日、文学に様々な波紋を投げ、亦日本でもその紹介が盛んな折（44）、この点を付記するのも無駄ではなからう。

<Syntax：統語法>

音連鎖の最大のモチーフは、言語メッセージを打ち立てること、即ち理解してもらうための操作の中にあり、その最も主要な方法は統語法である。

詩句に見られる統語上の破格が音韻レベルとの間にもっている生産的な関係に向う前に、ひとまず一般的な口語体的統語そのものに存在する音韻レベルでの構成について一言しておかねばならない。というのも日常発話中にある韻律性そのものを新めて問題にすることは、不可能と言うか、とにかくそこに意識的にそれを聴く条件は準備されていないからである。こうした日常の言語メッセージにあっては、意識的であれ無意識にであれ、伝達しようというモチーフに付随しない言語上の要素は聴き取ることが不可能に近いのである。ただ、日常の発話は、正に聴覚に訴えるものであればこそ、即ち現象としては“音声”以外の何ものでもない（45）以上、実に多様な音韻レベルでの作用が聴取可能性として活かされているという点で、全ての言語現象の基体であり統合体であることは事実である。この点を踏まえたと、文字的（literal）なものへの展開による偏向性に注目すべきであろう。度々、散文のリズムを論じるに当たって、一つは、その種類（証明文、論説、エッセイ等）、他は、個人的なものに分けるが、ともに文体論的志向を以ってしないと意味のないものなので、ここではただ一点、詩句との関係上、散文のリズムは統語法上の原理の反映であると

いうことに限定してみよう。

統語の一般的法則は、我々の習慣によって、一つの認知原理として予定されているものなので、常にメッセージの理解上に期待と予測のモチーフ（形式）として機能する。ちょうど（比喩的表現を免れないが）、散文の読みにあつては、メッセージの符号化者（作者）の統語形式が、復号化者（読者）の修得・予定している統語のモチーフ（形式）との類似性を基調にしているもので、その類似性が大きく崩れる（予期の形式の破壊）のでない限り、この統語の一般的法則（所謂“文法”）は意識に昇って来ない。そこで、散文のリズムとして知覚されるものにとっては、この統語原理が拍子のような役割を果していると考えておくことができる。

では、散文にとって、韻律やリズムに相当するものはどのようなものであろうか。散文のリズムの分析例として“文尾リズム形態”を問題にするものもある（46）が、まず、ここでは、この統語原理そのものへ志向が向かうために思考の浮上した散文（思惟的な文章）において知覚され易い、いわゆる符号化者の思考の律動が挙げられよう。（最も符号化者にとってはこの律動は無意図的なものが多いが）。

さて、統語法上の音韻レベルへの反映としては、まずこの二つ（統語原理：拍子、思考の律動）が前提とされるが、これが詩句においては具体的にどう展開（反映）されるのであろうか。

詩句においてこの問題が表面化するのには、休止（*pause*）と詩行（*line*）の構成においてである。休止は先に引用したように「積極的現実的判断が形成される星雲」のモチーフであり、詩行はその反映である。これは脚韻と統語的休止を中心とする中国詩法（47）に典型的な例をみるものであるが、この問題を考える上で、純粋にその反映としての韻律構成上の要素として取り出せるものは、押韻（*rhyme*）であろう。「押韻は必ず文法的か反文法的であり、音と文法構造との関係を無視した無文法押韻は、すべての無文法主義と同様、言語病理学に属する。詩人が文法的押韻を避けようとするれば、彼にとってはホプキンスのことばどおり“心に響く押韻の美には、音の類似性・同一性と意味の非類似性・相違性という二つの要素が存在する”ことになる。種々の押韻技法における音と意味の関係がどうであれ、この二つの分野は必然的に参画する。（中略）押韻は、詩のヨリ一般的で根本的とさえ言える問題、すなわち平行性（*parallelism*）の、特殊な凝縮した例にすぎない」（48）とヤーコブソンは言う。確かに彼が続けて言うように、「音の等価性は構成原理として序列の上に投影されると、不可避的に意味の等価性を含み、序列のこのような構成要素は、言語のいかなる面でも、ホプキンスがすっきりと規定した“類似性のための比較”と“非類似性のための比較”という二つの相関的経験のいずれかを捉す」（49）のである。

これは、意識と論理の連繋を踏まえてリズムの方へ論述を展開する重要な契機を含む観点であり、亦この方向での一つの詩法上の原理であるとともにかつ詩句の機能の原理を支える言語の詩的機能の—典型的な反映である“対句法（*parallelism*）”の問題として集約されているものでもある。

G. N. リーチが採用している次の文（50）はこの点をよく物語るものではないだろうか。

When I am dead, I hope it may be said, "His sins were scarlet, but his books were read," [Hilaire Belloc, On his Books]

我々の思考が対句法という形式にいかにかかわっているかは、この“read”を“red”と読んでしまう点を考えると明瞭であろう。一方亦、この点で、詩句上の“あや”として地口(pun)や隠喩(metaphor)といったものが結びつけられ生み出されるとき、詩句を如何に豊かにするかは、想像に難くない。正に、詩句の律読の原理であり、鑑賞の要点である。

< Intonation : 抑揚、 Narration : 語り >

上述の統語法的観点からの音韻レベルの構成上の要点は、さらに二つの方向で留意すべき副産物を生み出している。一つは具体的な音声現象として現われる“イントネーション”であり、他は、言語活動そのものに内属する“ナレーション”である。

前者を、「イントネーション曲線が、発声器官の緊張とつづく弛緩に応じて、上昇下降することが、物理的に条件づけられていても、物理的にやむなく起こるこの義務的ともいべきイントネーション運動を能記として考えるわけにはいかないであろう」(51)という、音声の運動的側面(1' aspect moteur)と音響的側面(1' aspect acoustique)を区別する言語学的要請(52)を踏まえた見解によって無視する場合と、そうでない場合の二つに分けておこう。勿論イントネーションを言語現象から切り離すことは出来ないわけであるが、これを能記と結びつけて考えないのは所記との連帯が稀薄だからである(ただ、韻律的特性も亦そうであるように音韻レベルの構成要素であることは疑いまでもない)。即ちイントネーションがそれ自体で何らかの役割を演じるのは、最も外様の意味を含蓄しようとする場合である。これは、感情(情緒)的色彩の喚起を以って意味の明示にかかわろうとするもので、リーチの意味の分類に従えば、主題の意味(53)の定着に貢献しようとする音韻レベルの一構成要因である。(ただ、この要因はその他様々な問題を有しているが、音声の運動的側面に属する物理的・生理的現象なので、リズムを生理的なものと捉えるかどうかの難解な点が明らかにされない限りさらなる言及をさけた方がいいだろう。)

後者は、広く記号学的視点で展開される近年の構造主義的なテキスト批評(54)と言語学の提携上で盛んな研究を生み出したために、文芸作品の分析上、卓越した視点として旧来になく重視されて来たものである。書くこと(エクリチュール)の内に如何に語るかは、殊に散文芸術に多くの欺瞞を生みながらも、一定の虚構様式の採用を以って隠蔽されたかに見られていた。しかし、端的に言えば、書くことと語ることとの間の矛盾の具現体である(文字化された)文芸作品は、その読解に当って、書かれていることが如何に語られたかを知ることを要求していると言っていい。だが、書くことと語ることとの間の矛盾を具現する形式を前提としていない詩は、この矛盾を“歌われるように”という“形”に集約しているのだろうか。ともかくここでは、韻律形式と思考形式の相称性を踏まえながら、詩に反映するナレーションの特性とはどのようなものなのかを搜してみよう。

詩人が詩作に当って直観している内容とリズムの関係を(その関係の支配様式である思考形式を韻律的特性の軸上に韻律形式の形成を通して)模写しようとするとき、その詩人の思考は、一方はリズムの直観という言葉で流れている音楽への回帰を生きつつも、他方では具体的な語結合の実践という作業を果そうとしている。彼はこの矛盾する諸業を同時に行なうことによって始めて、詩の誕生を見るのだが、常に流れている音楽への回帰を生きってしまうことから彼を拒絶させることによ

って語結合の方へと赴かしめるものが、詩作に当る彼の声 (Voix) なのである。詩人は、内容とリズムの流動しつつも取り合っているその関係を前に、深い沈黙につつまれて一歩も身動きなど出来ないうる。だが、彼は亦、その脳裡で齧めていた自らの声にも耳を傾けているのである。そして彼の意識がふとした瞬間に“舌”に向うとき、そこに Mother tongue (母国語) のある結合が生まれる。この結合途上、彼の“舌”は不毛の地の一面 (声域: register (55)) に収斂しようと震えているのである。ナレーション的特性とは、彼をしてその舌先へと意識を赴かしめるモチーフなのである。

このモチーフは多様であるが、中でも統語法と結合したもの (Syntaxe narrative (56)) は、語結合という継起性を最も快よく生きようとする苦悩する詩人にとって、最大の救済者であろう。(詩句上でのこのナレーションの具体的な分析は不可能に近い、ただそれは直観に委ねられているのだらう。)

<Rhythm: リズム>

クラゲスに従って、リズム (本来の音楽用語とは違う) を韻律形式から離し、直観による指示にしか耐えない理念の方へと打ち出してしまった。

ところで、音楽が詩のような言語芸術の有しているリズム (詩の音楽性) と引き較べられるとき常に問題とされるのは、音楽は“signifier (意味表示する)”かという点である。『音楽はその本質において、どんなものであれわたしを表現することが不可能なものだと考えている』というストラヴィンスキーの言葉を引くインタビューに答えて、サルトルはこう答える、「それは事実じゃないと思う。それにストラヴィンスキーは自分の音楽の中で沢山のことを表現していると思うよ。彼は自分の言葉を行為によって否認した最初の人だ。わたしは、音楽は何も意味表示する (signifier) ことはしないが、固有の意味 (sens) を持っていると考えている。(中略) バッハの音楽には意味表示がないが、意味は持っている。意味というのは非常に違ったものだ。音楽はわれわれに、ある瞬間に存在したそのとおりの世界を手に入れる可能性を与えてくれる」(57) と。ここには、作曲家と鑑賞者の間の微妙な関係がクローズ・アップされている。表現されたもの即ち生きられたものは、新たにそれを生き直そうとするとき“意味”の獲得を伴えなければならぬのである (その表現が好むと好まざるとにかかわらず)。

しかし、詩の音楽にとって、“意味”は伴奏以上のものであり、かつその音楽と同時に意図的に表現される。この同時性の中で始めて“所記”は“意味”の方へ移行して行くのであるが、それを可能にするのが“能記”が“リズム”の方へと移行する事態でもある。この点を確認した上で、飽くまでもリズム (詩の音楽性) そのものを音韻レベルの構成の理念としておこう。

では、この理念形式を詩人はどのようなものによって如何に捉えようとするのだらうか。この答えを得ようとするのは、とりもなおさず、我々をこのリズムの直観にまで赴かせる詩に固有の(拍子や韻律形式とは違った) 要素や“形”を見い出そうとすることに他ならない。というのも、詩は一つの理念や世界 (ポエジー) に向かいながら、それが何処までも捉え難いものであればこそ、常に或る“形”という暗示性に留まるものだからである。この問い掛けは亦、詩人が創作途上で先制

的に模索した音韻レベルの構成のモチーフを跡付けようとする試みでもある。

最早、ここでT. S. エリオットの言う、「音の音楽的パターンをもち、それを構成する単語の副次的意味の音楽的パターンをもち、この二つのパターンが分ちがたく結びついている」(58)“音楽的な詩”を志向上に置きながら、イエイツの次の言葉に耳を傾けることができよう。「あらゆる音、あらゆる色、あらゆる形は、天与のエネルギーのゆえにか古来の観念連合のゆえにか、名状しがたいながら的確な感情を喚起する。あるいは私の発想にしたがって言えば、肉体を離脱したもろもろの魔力を私たちのもとに呼びおろす。これらの魔力が心に残してゆく足跡を私たちは感情と呼ぶのだ。そして音や色や形が音楽的な関係を — つまり相互に美的な関係を — たもつときに、これらは言わばひとつの音、ひとつの色、ひとつの形となり、ひとつの感情を喚起する。(中略)色や音や形によって、またはこのすべてによって表現されぬかぎり、感情は存在しない。(中略)女が恋人に身をまかせるとして古代のある精神がある感情に身をまかせて、音や色や形から、またはこれらすべてから、ひとつの音楽的な関係をつくりあげ、この感情が他の人々の精神のなかにも生きうるようにしておかなかつたら、これら有用で強力に思われるものも今とはすこしちがう形をとっていたらう。」(59)

我々はどうした音楽的な関係を詩句の中に見い出すとき、時には実際作曲家の手になったメロディの一つとそれを結びつけずにはいられないほどの類似を感じることもあろう(60)。だが、「明瞭な世界は明瞭な表現形態によつてのみ表現されているが、不明瞭な世界は不明瞭な表現形態によって表現されることになる。不明瞭な世界を表現する唯一の方法は不明瞭な表現形態によらなければならない。不明瞭な世界を明瞭な表現形態が表現することは出来ない。若し不明瞭な世界が明瞭な表現形態で表現された場合は、最早それは不明瞭な世界ではなくなるからである」(61)という西脇順三郎の断言を前にしたとき、ポエジーに向う詩人のモチーフを、上述のような音楽的な関係として鵜呑みにして済ますことはできない状況が読者に向けられていると言えるのである。常に詩に向かいながら、いかに作者の透明な思考や構成を頼りにその詩句を辿ろうとしても、読者は詩人とともにポエジーによって放擲されてしまうことを心すべきであろう。詩の鑑賞とは、詩人がポエジーという理念を前にして、それを詩作のモチーフとして如何に生かし得なかつたかという確認なのである(62)。

<結語>

詩教材の処理の観点を記述する方法は幾つもあることだろう。ここでは“韻文”というニュアンスを頼りに、殊に音連続という言語現象にポイントを置いて、概括的・漸層的にこれを捉え、その構成要因を中心に、その一つ一つを処理の観点にかえた。具体的に詩作品を取り挙げて、その観点をふり返る作業が残っている。

[註]

- (1) P・ギローの次の言、参照、「リズムやメロディーは意味的表象とは不可分なものだし、

詩人の技法はまさに、二つのメッセージを統合することにある。この場合、リズムは観念の支えとしてあらわれ、観念はリズムを現実的会得の場とならしめる。云々」(アンドレ・マルティネ編 近代言語学大系1「言語の本質」紀伊国屋書店('73)、P247)

- (2) (参考文献) ルネ・ラルー「フランス詩の歩み」小松・武者小路共訳、白水社('73)
- (3) (参考文献) D・ドゥラス/J・フィリオレ「詩の言語学」田村・広川共訳、朝日出版社('76)。J. Culler, "Structuralist Poetics"; Routledge & Kegan Paul (1975)。
- (4) 「音をきくと色がみえるというような特殊な体験をもつ者があるが、このように、一つの感覚が他の領域の感覚をひき起こすときをいう。ときには一般人にも存在する<黄色い声>のように、感覚領域のちがうものを単に連想する場合にもつかうことがある」(岩波小辞典「心理学第3版」より)
- (5) 堀口大学訳「ランボー詩集」新潮文庫('70) P118。
- (6) R. Jakobson, "Six Lecons Sur Le Son Et Le Sens" Les Editions De Minuit (1976) P117 花輪光訳「音と意味についての六章」みすず書房('77) P152。
- (7) *ibid.* P118. (邦訳P153)
- (8) *ibid.* P118. (邦訳P154)
- (9) ソシュール「一般言語学講義」小林英夫訳、岩波書店('73) P101、172 参照。
- (10) Ch. バイイ「一般言語学とフランス言語学」小林英夫訳、岩波書店('77) pp. 160-65 参照。
- (11) R. Jakobson, *op. cit.*, P106 (邦訳P137)
- (12) *ibid.* pp109-110 (邦訳pp142-3)
- (13) *ibid.* P110 (邦訳P143)
- (14) *ibid.* P111 (邦訳P144)
- (15) *ibid.* P111 (邦訳P144)
- (16) R. ヤーコブソン「一般言語学」川本茂雄監修訳、みすず書房('76) に収録。
- (17) "chaine parlée" 及び "discours" の訳語に当たるが、ここでは前者の意味(鎖の環のような不連続な言語単位の存在を想定したもの)で使う。
- (18) 詩的機能のR・ヤーコブソンの定義、「詩的機能は等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影する」(上掲書「一般言語学」P194) 参考。
(参考文献) 新谷・磯谷編訳「ロシア・フォルマリズム論集」現代思潮社('71)
ムカジョフスキー「チェコ構造美学論集」平井・千野共訳、せりか書房('75)。
- (19) G. N. Leach "A Linguistic Guide to English Poetry" Longmans, (1969) において、彼は、8種類の詩的破格を検討している。("Lexical d." "Grammatical d." "Phonological d." "Graphological d." "Semantic d."

- “Dialectal d.” “D. of register” “D. of historical period”)
- (20) 世界の名著「ベルクソン」、中央公論社（'77）収録「心と身体」より P181。
- (21) 上掲書「言語の本質」P251
- (22) （一例として）「伊藤整全集 第13巻」新潮社（'73）収録の「新心理主義文学」P91 参照。
- (23) 上掲書「ベルクソン」pp. 182-3
- (24) ベルクソン全集2「物質と記憶」田島節夫訳 白水社（'73）P253
- (25) L. クラーゲス「リズムの本質」杉浦実訳、みすず書房（'74）
- (26) （具体例として）「おのおのおよそ三分の一秒の時間間隔において、つねにおなじ強度で金属製の台の上を機械的に動くハンマーで叩くとき、偏見もなく、音強や間隔を測定しようともせずに、印象に全霊を傾ける聞き手なら、個々の打音の系列としてではなくて、二音に分節した、しかも通例トロヘウス（強弱）の音群として聞こえるように思う。」（クラーゲス・上掲書P15）
- (27) G. バッシュラール「持続の弁証法」掛下栄一郎訳、国文社（'76）P50
- (28) G. バッシュラール：上掲書 pp 30-31
- (29) L. クラーゲス：上掲書 P52
- (30) P. ギロー「フランス詩法」窪田般弥訳 白水社（'74）及び“Style in Language” Edited by T. A. Sebeok, M. I. T. Press (1960) に収録の“Metric Typology” by John Lotz, 参照。
- (31) 萩原朔太郎「詩の原理」新潮文庫（'73）参照。
- (32) P. ギロー：上掲書 pp. 20-21 参照。
- (33) 池上嘉彦「英詩の文法」研究社（'74）P65。
- (34) 垣内松三「国語の力」玉川大学出版（'72）pp. 142-3
- (35) G. S. フレイザー「韻律と自由詩」石井正之助訳、研究社（'73）P23
- (36) 詳細については、ヤーコブソン：上掲書P199及び杉山康彦「ことばの芸術」大修館書店（'76）P45以下、参照。
- (37) P. ギロー：上掲書 P62
- (38) P. ギロー：上掲書 P58
- (39) P. ギロー：上掲書 P60
- (40) 「小林英夫著作集 第5巻」みすず書房（'76）で、彼は、こう定義している、「ドタバタ テキパキ ヤカマシイ 右の三語のうちで、第一のものは語音をもって自然音を写そうとしたものであって、写される内容も写す手段もともに音響の世界である。ある人はこの種の語を反響語と名付けている。狭義のオノマトペとはこれを指す。訳して擬声語、わたしは擬音語という。第二のものはある種の態度を、自然音に相当する語音をもって類推的に、写したものである（擬容語）。狭義の象徴とはこれである。云々」（P266-7）

- (41) ヤーコブソン：上掲書 P 193
- (42) ヤーコブソン：上掲書 P 196
- (43) クラーゲス：上掲書 pp. 57-8
- (44) (参考文献) 高橋康也「ノンセンス大全」晶文社（'77）
- (45) 勿論日常の言語メッセージの伝達には、context of situation, body language 等、様々な要因がある。
- (46) W. カイザー「言語芸術作品」柴田斎訳 法政大学出版局（'72）参照
- (47) P. ギロー：上掲書 参照。
- (48) ヤーコブソン：上掲書 pp. 207-8
- (49) ヤーコブソン：上掲書 P 208
- (50) G. N. Leech ibid P 62
- (51) 上掲書「言語の本質」P 35
- (52) 音韻論の誕生に触れたヤーコブソンの見解参照（R. Jakobson, op.cit., P21-、邦訳P 23以下）
- (53) 定義：Thematic Meaning, "What is communicated by the way in which the message is organized in terms of order and emphasis." (Geoffrey Leach, "Semantics" Penguin Books 1974 P 26.)
- (54) (参考文献) ロラン・バルト「零度のエクリキュール」渡辺・沢村共訳、みすず書房（'74）。T. トドロフ「小説の記号学」菅野・保刈共訳、大修館書店（'74）。
- (55) 近年の言語学用語としては、「語」の個人的・社会的要因の分析上で考慮されるものであろうが、ここでは飽くまで比喩的なものにすぎない。
- (56) Tzvetan Todorov, "Poétique" Editions du Seuil (1968) pp. 77-85 参照。
- (57) 「海」（'77 11月号）中央公論社 P 262
- (58) 「イエイツ・エリオット・オーデン」（筑摩世界文学大系71）筑摩書房（'75）P307.
- (59) 上掲書「イエイツ・エリオット・オーデン」P59-60.
- (60) Mikel Dufrenne, "Le Poétique" Press Universitaires De France (1973) pp109-120 参照。
- (61) 「西脇順三郎詩論集」思潮社（'75）P 86.
- (62) この点は、作家の精神及びそれに内在する世界像を円のパターンに抽象しようとする試みを通してポエジーへ向けての批評を遂行するJ. プーレの評論が参考になろう。「人間の時間の研究」井上究一郎他訳、筑摩書房（'73）、「詩と円環」近藤晴彦訳、審美社（'73）等参照。

以上