

# 音数律の宿命——東アジア詩学の構築に向けて<sup>①</sup>

川 本 皓 嗣

## 要 旨

東アジア（中国・韓国・日本）の伝統詩は、一見、漢詩という一点を通じて、たがいにきわめて密接な関係を保ってきたように見える。この文化圏内では、近代に至るまで、どこでも漢詩が文学の首位を占めるばかりか、漢詩に精通することは、為政者・知識階級に必須の教養とされてきたからである。とはいえ現実には、中国人は日本の漢詩を問題にしてこなかったし、日本人も韓国の漢詩に親しんでいるとはとても言えない。つまり東アジアの伝統詩は、中国の漢詩を中心とする一方的な遠心構造をなし、周縁から中心へ、あるいは周縁部どうしの双方向的交流は、ほとんどなかったというのが現実である。漢詩でさえそうした情況だったとすれば、中国をも含め、各国の自国語詩どうしの交流や相互理解については、なおさら言うまでもないだろう。そうした現状を踏まえながら、東アジアの伝統詩全体を視野に収め、東アジア詩学の構築に向けて、基礎固めを試みる。

キーワード…漢詩 和歌 時調 音数律 短詩型

一

世界のなかの東アジアの伝統詩、東アジアのなかの日本の伝統詩を、比較詩学的・比較文化論的立場から考えてみたい。

ただし、私の知見の範囲が限られているために、世界といっても主として西洋（ことに欧米）の一部のみを指し、インド文化圏、アラブ・ペルシヤ文化圏、スラヴ文化圏など、できるものならぜひ参照すべき多くの文化圏の伝統詩を、初めから度外視することをお許しいただきたい。また同様に、東アジアとはいっても、私の知識は主として日本に限られ、中国についてはいわゆる「漢文訓読」によって触れるものの一部、韓文化圏に至っては、ほぼ無知に近いことを、ここでお断りしておきたい。これは、東アジア文化圏に属する研究者の一人として、まことにお恥ずかしいことと言わねばならない。

近代に至るまで、東アジア諸国は中国を中心と仰ぎ見て、その中心から一方的な文化の放射（放散）を受け入れるという「遠心的構造」をなしており、周縁諸国どうしの直接的交流、ことに vernaculars（共通の古典語たる漢文以外の「俗語」、たとえば各地・各時代の中国語、朝鮮語、日本語）による交渉は、世界的に見ても例外的といえるほどに乏しかった。それは、それだけ中国文明の権威と、そしてことに漢文の利便性が高かったためでもあるが、それにしても、周縁文化どうしが互いに抱き合う敬意や好奇心の乏しさ、そして中心に位置する中国自体が周縁諸文化に向ける関心の希薄さは、やはり際立っている。

近代以後、東アジア諸国が一斉に熱いまなざしを注ぐ中心は、中国から欧米（ことにヨーロッパ）に移ったが、その中心ばかりに気を取られて、周縁国（中・韓・日ほか）どうしがあまり親密な関係を結ぶに至らないという遠心的構造は、以前とそれほど変わっているようには思えない。いま現在における東アジア諸国の相互理解の難しさは、まずそのあたりに大きな原因があるだろう。いまこの会場で、韓国語・中国語・日本語の三つがかなり「できる」人は、どれだけおられるだろうか。これがヨーロッパの学会であれば、英語・ドイツ語・フランス語、さらにはイタリア語・スペイン語やロシア語などを一人で自由に操る学者を見つけることは、それほど難しいことではない。

ただ、その反面、近代以前の東アジア諸国には、漢文というまことに便利な圏内共通の書記言語があった。もちろん発音のほうは、中国

内部でさえ時代や土地によって大きく異なり、まして周縁諸国ではなおさらのことだが、文字の理解に関しては、きちんと教育を受けた知識人でさえあれば、誰もがかなり高度の力をつけていた。しかも中・韓・日、どの文化圏でも、知識人の間では漢文や漢詩の修養が何より重視され、そのために巨大な学習エネルギーが費やされていたことは言うまでもない。

というわけで、一口に東アジアの伝統詩といっても、明らかに共通性のある中国・韓国・日本などの漢詩を除いて、各国の「俗語」による詩的ジャンルは、それらがたがいに接触し交流する機会がほとんどなく、相互影響のあともあまり見られない。したがって、漢詩の存在はさておき、そもそも「東アジアの詩」という総称、一くくりの呼び名が成立するかどうか、それ自体が問題となるだろう。

とはいえ、漢詩をも含めた東アジア諸国の詩を、たとえば欧米の詩とくらべてみると、そこにはたしかに目覚ましい独自性、しかも東アジア文化圏に共通する顕著な特徴が認められるのも事実である。ここではそうした特徴の一斑を挙げて、今後の検討の材料を提供したい。そのさい、東アジア伝統詩の中核をなす漢詩の考察が、大きな位置を占めることになるのは言うまでもない。

漢詩は中・韓・日のどの国でも、近代に至るまで、長く文学ジャンルの首位に置かれ、尊重されてきたばかりではない。まことに稀有なことに、そして西洋ではまず考えられないことだが、漢詩の制作が知識階級にとどまらず、為政者にさえ必須の教養とされてきた。哲人政治・文治政策の理念と、程度の差はあれそうした政治の実践は、東アジア文化の大きな特色である。キリスト教道徳にもとづく高い倫理性を誇り、世界人類のリーダーを自認していたヨーロッパ諸国が、十八世紀から十九世紀初めにかけて、キリスト教圏とは別種の倫理や価値観をもつ高い文明が他にも存在することを自覚し、歴史の相対性に目を開かれはじめたのは、漢詩文の深い教養にもとづく東アジア諸国の文治主義の伝統と、そのすぐれた成果に気づいたからである。ナポレオンが科挙の例にならって、今日まで続く「バカロレア（大学入学資格試験）」の制度を創設したのは、一八〇八年のことである。

## 二

最初に詩の形式から見ていこう。

漢詩をはじめ、欧米の詩と比べた東アジア伝統詩の第一の特徴は、きわめて短いことである。西洋の「まじめな」詩は長いのがふつうで、もつとも短く難しいとされる「ソネット」sonnetでも十四行の長さがある。それに対して、周知のように漢詩の定型（近体詩）は、最短の五言絶句が五音四句、長めの七言律詩でも七音八句に過ぎない。もつとも、律詩の変形である排律（五言がふつうで、七言はまれ）はときに五十句や百句に及ぶこともある。また有名な白楽天の『長恨歌』と『琵琶行』は、どちらも七言で、それぞれ一二〇句、八十八句に達する。とはいえ、ミルトンの叙事詩『失樂園』Paradise Lost（第二版）は一〇、五六五行、抒情詩でも、キーツの死をいたむシェリーの『アドonais』Adonaisは四九五行で、長さの上では比較にならない。

日本の和歌（短歌）は五・七・五・七・七の三十一音節。その短歌でさえまだ長すぎるかのように、それを二分することで成立した俳句に至っては、わずか五・七・五の十七音節しかない。英語その他に翻訳されるさいの行分けの習慣のせいで、短歌はときに五行詩、俳句は三行詩と呼ばれることがあるが、これは大きな誤解のもとである。たとえばフランス語詩の標準的な詩行である「アレクサンドラン」alexandrin（十二音節詩行）や、英語詩でもつとも頻繁に用いられる弱強五歩格（十音節詩行）に当てはめてみれば、俳句はむしろ一行詩、短歌でもせいぜい二行詩と見るのが妥当である（日本語は音節構造がきわめて単純なため、一音節あたりの情報量は英語の半分以下である）。複数の作者が五・七・五の長句と七・七の短句をかわるがわる連ねていく連句は、芭蕉以後は三十六句の「歌仙」を標準とし、ふつう長くても百韻止まりである。

漢詩とは別に、中国の宋代に隆盛を極めた抒情的な韻文形式に「詞」（填詞、詩余）がある。元来は一定の歌曲に合わせて作られた歌詞（替え歌）だったが、もとの楽曲が失われたあとでも多くの歌の詞調（各句の音数や平仄、押韻などの韻律形式）だけが残り、その形式に合わせて次々と音楽抜きで詞が制作された。ほぼ一千種類ほどあると言われる詞調は長短さまざまで、各句の音数も近体詞とは異なっている。揃いである。

晩唐の詩人白居易の「憶江南詞」は、比較的短い詞の一つである。

江南好

江南好し

風景舊曾諳

風景 旧と曾て諳んず

日出江花紅勝火

日出でて 江花 紅きこと火に勝り

春來江水綠如藍

春來りて 江水 緑なること藍の如し

能不憶江南

能く江南を憶わざらんや（佐藤 一六八）<sup>(2)</sup>

各句の音数は三、五、七、七、五で、合計二十七音である。

詞の種類は長さ（音数）で大別される。五十八音以内のものを「小令」、五十九音から九十音までのものを「中調」、九十一音以上を「長調」と呼ぶが、最も長い「鶯啼序」でも二四〇音である（七言句に換算すれば、三十四句あまり）。これもきわめて短い詩のジャンルと言えるだろう。（佐藤 一七三—一七五を参照）

新羅時代に全盛を誇った郷歌がすたれ、高麗時代の両班士大夫たちによって始められた朝鮮の時調は、郷歌が一部短縮されてできあがった形式だという。その基本形は三章六句、各章の音数は、

初章 三・四／四・四

中章 三・四／四・四

終章 三・五／四・三

三・四調または四・四調を基本とするが、一音や二音程度の増減は許される。ただし終章の第一句だけは三音節に固定されている。したがって一篇の音数はほぼ四十五音、漢詩の七言に換算すれば六句あまりで、また短歌より一章分ほど長いが、極度に短い詩であることに変わりはない。時調も歌われることがあるが、中国の詞が元来の楽曲の名残りをとどめる詩であるのに対して、時調はまず言葉の詩として出発し、それが歌われるようになったのは、そう古くからのことではないらしい。

なお、こうした標準的な「平時調（短型時調）」のほかに、章句の一部がもっと長くなったものとして「オツ時調（中型時調）」「辞説時

調（長型時調）」があることを付け加えておかねばならない（時調については、尹ほかを参照）。

### 三

次に、東アジアの伝統詩に共通する第二の特徴は、そのどれもが「音数律（音節的韻律）」syllabic meter に依拠していることである。あとで触れるように、いま見た第一の特徴、すなわち東アジア詩の短さは、主として音数律というごく単純なリズム枠のせいである。

世界の詩のなかで、詩のリズムを刻む手段、つまり音声面での規則的な反復の要素として、ただ音節数だけを頼りとし、それ以外にどんな補助手段をも併せ用いていないように見えるのは、日本語と朝鮮語の詩（Preninger 434-436）、そしてジョン・ロツツによれば、ハンガリー民謡のみだという（Long）。ただ漢詩だけは、音数律という本来の枠組みに加えて、古体詩の場合は脚韻を踏み、近体詩の場合は脚韻のほか、こまかな平仄の規則に従うという点で、純粹な音数律とは言えない。しかし実は、漢詩もともと音数律に依存し、さまざまな面で音数律に固有の特徴を示している。だから、東アジアの詩一般が音数律を共通の基盤とするといい方は、十分に可能である。ただし、これはたんなる偶然の結果であり、中国語・朝鮮語・日本語（そしておそらくハンガリー語）それぞれに固有の音韻体系の特性から来るものである。

音数律とは何か。「韻律」meterとは、詩のためにあらかじめ用意されたリズムの型（パターン）である。一定の型が規則的に繰り返される時、リズムの感覚が生まれる。韻律法はふつう、それぞれの言語の音韻体系に組み込まれた音声特徴のうち、もっとも一般的でもっともパターン化しやすいものに依拠することで成り立っている。なかでも好都合なのは、音の長短、強弱など、はっきりした二項対立をなす特徴が利用できる場合である。たとえば古代ギリシャ・ラテン語の詩は、ちょうどモールス符号を思わせるような長音と短音（一つの長音は短音二個の長さ）の規則的な組み合わせでできている。このたぐいを「音量的韻律」quantitative meterと呼ぶ。

一方、英語やドイツ語、オランダ語のように、母音の長短がそれほど規則的でも有意的でもなく、むしろ音節どうしの強弱の差が強く意識される言語では、その対立を生かした「アクセント的韻律」accentual meter が主力を占める。

When I consid<sup>r</sup>/er hów/my light/is spent

(John Milton, "On His Blindness")

(まだ人生のなかばで) もう視力を失ったことを考えると

(ジョン・ミルトン「わが盲目について」)

もっとも、韻律形式が長短や強弱といったただ一つの原理で成り立つケースは、きわめてまれである。たとえば弱拍と強拍の一定の組み合わせが最小のリズム単位(脚)となり、それが各行内に規則的に配置されるアクセント的韻律では、結果として、各行の音節数の方もほぼ一定の型を示すことは明らかだろう(いま挙げたミルトンの弱強五歩格なら十音節)。そのため、たとえば英語詩の歴史のなかでは、アクセントの数や位置よりも各行の音節数の規則性を強く意識するという流れもあった。だからこうした韻律は、厳密には「アクセント的」音節的韻律「accentual-syllabic meter」と呼ぶのがより適切だろう。英語詩やドイツ語詩に比べてもっと音数律的傾向の強いフランス語詩、イタリア語詩、スペイン語詩などは、いずれも基本的にアクセント的「音節的韻律」という性格をもっている。

ところが中国語(漢文を含む)、朝鮮語、そして日本語という言語の音韻体系には、差し当たり音節の長短や強弱といった、韻律法にすぐ利用できそうな手ごろな二項対立が見当たらない。日本語にはたしかに長音節と短音節の区別があつて、意味の違いを生み出すが(「ホシ(星)」と「ホーシ(法師)」、「オジサン(小父さん)」と「オジーサン(お爺さん)」)、長音節を含む語は、韻律法の材料として使えるほどに多くはない。もともと日本語には長音節がなく、平安時代初期以来、中国語との接触によるさまざまな「音便」の一つとして、長音節が生まれたからである。また日本語には明確な高低(高さ)アクセントがあるが(「ハシ」<sup>ハ</sup>箸、「ハシ」<sup>ハ</sup>橋)、一般に高音節や低音節が頻繁に交替せず、高拍や低拍が何音にもわたって長く続く傾向があるため(「オシ<sup>ハ</sup>ョ<sup>ハ</sup>ーガツ」<sup>ハ</sup>お正月、「カミ<sup>ハ</sup>ナリ<sup>ハ</sup>オヤジ」<sup>ハ</sup>雷親父、「カゲ

というわけで結局のところ、日本語の詩では、各句・各行の音節数をたとえば七音や五音に揃えたり、七音と五音を規則的に交替させたりする以外に、リズムの型を作り出す手立てがない。西洋の詩のように、音節的韻律の上に、それ以外の強弱・長短などのリズム・パターンを重ね合わせることができない。言い換えれば、たとえば七音句はたんに七音節から成る大きなまとまり、五音句はただ五音節から成る大きなまとまりであるに過ぎず、それぞれの内部にもつと細やかなリズムの刻み目を入れることができない。日本語詩は見たところ、純粹音数律に拠るほかはないのである。

先にも触れたとおり、これはたんに日本語という言語の性質、音韻体系の特性から来る制約であり、いわば偶然の結果にすぎない。ところが近代化が強力に推し進められた明治時代の初期には、西洋詩の音量的韻律やアクセント的韻律をもたない日本語の詩、ひいては日本語自体が「遅れている」「野蛮である」といった、それこそ野蛮な議論が行われたこともある。

朝鮮語や中国語の場合にも、もちろん言語としてたがいに多くの重大な違いがあるにせよ、詩の韻律パターンに利用できる音韻的特徴という点に関する限り、事情はほぼ同様だと思われる。中国語でも朝鮮語でも、強音・弱音の別は言語体系に組み込まれていないし、長音・短音の区別も、日本語と同様、二項対立と呼べるほどの一般性をもっていない。

したがって、中国語・朝鮮語・日本語の詩はどれも基本的なリズムの枠組みとして、音数律に依拠するほかはない。ただ、いずれの場合にも音数の基本的な単位、もつとも一般的で重要なリズム単位が七音と五音（朝鮮語詩の場合は、七音句の変型としての八音をも含む）であるのは、きわめて興味深い現象である。

#### 四

実はこの点については、七や五といった表面的な音数律を根底から支える休止拍（音声のない拍）と、四拍子のリズム、潜在的強勢の働きを考へる必要がある。

漢詩や時調や短歌を朗誦するとき、リズム分節の切れ目のあとにどれだけ長い間を置くか（あるいは句末の音をどれだけ引き延ばすか）。



調子をつけて勢いよく朗誦するとき、どこで手をたたき、膝を叩き、足を踏み鳴らすか。

國破山河在×(××)

城春草木深×(××)(杜甫「春望」)

また時調の「一片丹心歌」、

×이몸이／죽고죽어／×일백번／고쳐죽어

×백골이／진토되어／뉘이라도／있고없고

×님향한／일편단심／가실줄이／있으랴×

×イモミ チュツコチュゴ ×イルペクボン コチヨチュゴ

×ペクコリ チントトエヨ ノクシラド イツコオプロ

×ニムヒヤンハン イルピョンタンシム カシルチュリ イツスリヤ×

この身滅び、百たび死して

白骨塵土と化し、魂すでに無かりしも

君に捧げる一片丹心、色あせること無し(朴による)

さらに伊勢大輔いせのだいふの和歌、

音数律の宿命

いにしへの×××

ならの×みやこの

やへざくら×××

けふこのへに×

にほひ×ぬるかな

五音句や七音句、さらには八音句といった大きなリズム分節、さらにはそれらを内部で区切る四・三調、三・四調、二・三調、三・二調、四・四調といった細かなリズム分節の切れ目は、たんなる表面上の音数律だけでは説明できない。詩句の意味上・文法上の切れ目は、一見分かりきっているようだが、実はリズム・パターンの目印としては、まったく頼りにならない。一つのセンテンスを意味や文法の面から区切っていけば、統辞的レベルの高さ低さによって、長短幾通りもの分割が可能となるからである。

いにしへの奈良の都の八重桜／今日九重に匂ひぬるかな

いにしへの奈良の都の／八重桜／今日／九重に匂ひぬるかな

いにしへの／奈良の／都の／八重桜／今日／九重に／匂ひぬる／かな

こういうあやふやな切れ目は、詩を耳で聞いたとき、その韻律パターンを認知するための目安としては機能しない。音数律の切れ目が耳で聞き取れるための目安としては、一拍ないし数拍にわたる音の休止（または音の延長）、そして潜在的強勢の枠組みのほかにはあり得ない。さきに挙げた「一片丹心歌」の韻律構造は、潜在的強勢をも含めると、以下のように図示できる（「×」は休止ないし延音、「・」（傍点）は潜在的強勢）。

× 이 몸이 / 죽고 죽어 / × 일백 번 / 고쳐 죽어  
 × 백골이 / 진토 되어 / 뉘 이라도 / 있고 없고  
 × 님 향한 / 일편단심 / 가실 줄이 / 있으랴 ×

章頭や句頭の「・(強)」拍に休止の「×」印が入っているのは、最初に一息呑み込んで、それから軽く読み出すという歌謡調のリズムを示すものである。音声のない休止拍をも韻律の要素として組み込むことができるのは、中国語・朝鮮語・日本語がいずれも発音上、各音節の自由な伸縮を許さない「等時拍」isochronicの言語だからである。

だが、ここではこの点をくわしく説明する余裕がない。拙著(川本)を参照されたい。

## 五

さて、東アジアの詩はこのように、おおむね純然たる音数律に支えられている。ただし先に述べたように、漢詩だけは、基本的には五音や七音の音数律を大枠としながらも、さらにその上に、押韻に加えて、「平仄」という第二の韻律形式を重ね合わせている。平仄とは、古典中国語で明確な意味の区別を生み出す「平・上・去・入」という四種類の声調(現代中国語の「四声」とはかなり様相が異なる)の違いに着目して、「平韻」(平坦な「平声」と、「仄韻」(語音の昇降をとまなう「上声」・「去声」と、子音語尾をもつ「入声」との対照を、韻律上の二項対立として利用するものである)。

近体詩では、五言・七言の絶句・律詩などにおける平声字と仄声字の配置(パターン)について、二四不同、二六対、粘法、そして弧平や下三連の忌避といった、複雑かつ厳重な規則が課せられている。声調にもとづくこうした漢詩の韻律は、ときに「声調的韻律」tonal meterと呼ばれることがある。

漢詩の近体詩は、このように二種類の韻律を併せ用いるという点で、東アジアの詩のなかでは比較的、西洋の詩に近いところがある。日

本の森鷗外らが訳詩集『於母影』(二八八九)で英語やドイツ語の詩を邦訳したとき、原詩の「意義、字句、および平仄韻法」に忠実な「調訳」の見本として、バイロンやハウフらの詩を漢詩の形に移したのは、そのため(そして脚韻を生かすため)である。

とはいえ、平韻と、三種の異なる声調をひっくりめたる仄韻との対立は、どう見ても、長短や強弱の対立ほど単純明快ではなく、それだけでは韻律パターンの強固な支えとするのに十分ではない。

もともと歴史的に見ても、古体詩に平仄の決まり、声調的韻律の規則は存在しなかった。漢詩の韻律の基盤としては、どうしても、五言や七言など、聞いてすぐ分かりやすい音数律を用いざるを得ないし、またそうするのがごく自然なやり方であるに違いない。漢字はすべて単音節である上に、一字一字が独立した語をなしているので、音数律の運用にはもつとも適している。

だが逆に言えば、そうした「孤立語」の性質上、各行の音数を五言や七言に揃える程度のこととは、技術的にあまりにも容易であり、リズムのパターンとしても単調さを免れない。そこで、音数律の安定した「地」groundの上に、より複雑な彩を描き出す「文」figureとして、声調的韻律が重ね合わされたものと思われる。

というわけで、漢詩は音数律を基礎とする。その上に併用された声調的韻律は、リズム・パターンの分かりやすい目安というよりは、むしろきわめて繊細な装飾的意匠を詩の木目(texture)に施す手段と見るのが妥当だろう。

その証拠には、すでに触れたように、漢詩の四声(平・上・去・入)は、周・秦・漢の上古音や、せいぜい隋・唐の中古音を拠り所としたもので、たとえば入声の声調(韻尾が無声の「ㄣ」で終わる閉音節)は、早くも元代に消滅し、現代の普通話(すべて開音節)には存在しない(ただし、広東語にはまだその痕跡が残っている)。つまり、漢詩の声調的韻律は、詩韻のマニユアルとして広く用いられている「平水韻」が成立した元代には、すでに多少なりともフィクションと化していたのであって、同じ中国のなかでも時代や場所が異なれば、漢詩がいつも四声の約束どおりに発音され、聞き取られるわけでは決していない。多くの詩人たちは、たんに辞書やマニユアルに従って、むかし決められた約束どおりに平仄を揃えていたにすぎず、その音声的效果を自分の耳で正しく認知できていたわけではない。

まして、中国を離れた韓半島あるいは日本で読まれ、作られていた漢詩の場合には、声調的韻律(平仄)はなおさら実体がなく、たんなるフィクションに過ぎなかったのは当然だろう。日本では早くから漢文音読の習慣がすたれ、もっぱらインスタント翻訳としての「漢文訓

「讀」が主流となった。漢詩もむろん、一定の訓読作法によって日本語式に朗読された。訓読されたテキストには、日本語の語彙として定着した多くの漢語が残っているとはいうものの、平仄の織り成す意匠は完全に消滅し、それどころか、七言や五言といったリズムの大枠や脚韻さえ、跡形もなく消えてしまう。

くにやぶ  
さんが  
国破れて山河あり  
しろはる  
そうもくふか  
城春にして草木深し

それでも日本で漢詩を作る者は、熱心に詩韻のマニュアルを参照しながら、フィクションとしての平仄をきちんと合わせていたのである。これに対して韓国では、少なくとも正式には、漢詩文を音読するのがふつうだったので、たとえ朝鮮語流の発音で朗読するにしても、七言・五言というリズムの大枠は損なわれることがない。そのことが重要なのは、繰り返すように、漢詩リズムの基本は何よりも音数律だからである。とはいえ言うまでもなく、中国の上古・中古音にもとづく四声のリズム、声調的韻律のほうは、朝鮮語の朗誦に反映されることはけつしてない。

一般に漢詩の教科書では、四声の問題に多くのスペースが割かれ、大いに強調されている。また作者の側でも、平仄の規則をいかにマスターしているかという点を、腕の見せ所としているふしがある。とはいえ、いま見てきたように、声調的韻律はあくまで二義的・副次的な意匠にすぎず、根底から漢詩のリズムを支えているのは、純然たる音数律なのである。

## 六

さて、漢詩をも含め、東アジアの詩は一般に音数律にもとづいているが、私見によれば、それこそが、東アジアに長詩の乏しい根本的な理由である。すでに述べたように、音数律にもとづく詩では、七言や五言、あるいはその内部を切り分けた四・三、三・四といったリズム

分節どうしの境界を示すため、それを聞き手の耳に認知させるためには、分節の末尾ごとに休止（あるいは延音）を置いて、そこにリズムの切れ目があるのを知らせることが、何より肝要な手段となる（ほかに補助的手段として潜在的強勢が利用されるが、ここではそれには触れない）。

言い換えれば、音数律の詩では、七や五といった個々のリズム分節が明確な休止（境界表示の標識）によってばらばらに切り離されている。したがって、ことばの意味上・文法上の切れ目のほうも、リズム分節の切れ目と一致させざるを得ない。意味上・文法上のまとまりとリズム上の切れ目の位置がずれた場合、きわめて不自然、窮屈かつ滑稽な効果を生じ、しばしば意味不明という事態さえ招きかねないからである。例えば、杜甫の「春望」を次のように書き換えることは（平仄も合わない駄作であることは別として）、そもそもリズムの上から見て、考えられない。

国破山河猶×

在。城春草深×

西洋の詩、たとえば英語詩では、リズム分節（たとえば弱強脚）の切れ目は単語の切れ目と一致しなくてもよく、各行末尾の切れ目さえ、かならずしも意味上・文法上の切れ目と一致する必要がない（「句跨ぎ」enjambement）。つまり、長短の文を自然に連ねていきながら、しかも韻律形式に無理なくぴたりと当てはめることができる。

(...) Close pent-up guilts,

Rive your concealing continents, and cry

These dreadful summoners grace. I am a man

More sinn'd against than sinning.

(Shakespeare, *King Lear*)

(…) ひたかくしにされたかずかずの

罪業よ、おまえを包む胸を引き裂き、この恐るべき

神々の呼び出しに答えて慈悲を乞うがいい。わしは

罪を犯すよりも犯された人間だ。

(シェークスピア『リア王』。小田島 一一七—一一八)

その結果、文のリズムと韻律のリズムの調和や対立に無限の変化をもたらすことができる。

ところが音数律の場合、たとえば日本語の七五調ならば、

処女<sup>をとめ</sup>ぞへぬる おほかたの

われは夢路<sup>ゆめぢ</sup>を 越えてけり

わが世<sup>よ</sup>の坂に ふりかへり

いく山河<sup>やまかは</sup>を ながむれば

水静<sup>しづか</sup>なる 江戸川の

ながれの岸に うまれいで

岸の桜の 花影<sup>はなかげ</sup>に

われは処女<sup>をとめ</sup>と なりにけり

音数律の宿命

(島崎藤村「おえふ」)

という具合に、リズム的にも文法的にも延々と七、五、七、五のまとまりを連ねていく必要がある。これは単調の極みであり、当然ながら、ある程度の長さを越える長い詩は、読み手にも聞き手にも退屈で耐え難いということになる。中国・朝鮮・日本の伝統詩が一般に長詩を避ける傾向をもつのは、まずこの理由からである。

そしてたとえば日本では、もっと長い詩や韻文を作ろうとするときには、『平家物語』や謡曲の詞章、さらには人形浄瑠璃や歌舞伎の義太夫の詞に見られるように、七五調を機軸にしながらも、かなり韻律の枠組みをゆるやかにして、各句で数音程度の増減を許容するという手段がとられる。これらはいずれも「歌われる」とともに「語られる」という性質をもつ「語り物」であり、韓国の『春香伝』なども同様ではないかと推測される。

どうやら純然たる音数律は、東アジア詩の宿命であるらしい。アリストテレスによれば、西洋の詩には三つのジャンルがある。叙事詩、劇詩、そして抒情詩である。これらはいずれも一定の韻律形式をもつゆえに「詩」と呼ばれており、たとえばイギリスのシェークスピア、フランスのラシーヌの戯曲なども、古代ギリシャの悲劇と同様、厳格な詩の韻律で書かれているという点では、たしかに劇詩に属している。ところが東アジアには、いまの三つのうち、叙事詩と劇詩がない。謡曲や歌舞伎を劇詩と見る見方もあるが、さっき述べたように、それらは厳密な韻律形式をもたない、韻律の規則にきちんと従わない自由詩の一種にすぎないという点で、これを西洋流の劇詩と同一視することには、かなり無理がある。なぜ叙事詩や劇詩がないか、それはつまるところ、長い詩があまりにも退屈になるせいだと思われる。逆に言えば、東アジアの詩が圧倒的に抒情詩に傾くのも、同じ理由によるものと考えられないだろうか。

注

- (1) 小論は二〇〇六年八月二十三日、韓国済州大学校国際交流会館で開かれた韓国詩歌学会十周年記念国際学術大会「韓国詩歌の東アジア的地平」で行った基調講演に補筆修正を加えたものである。



(2) 参考文献参照(数字は頁数)。以下の引用指示についても同様。

参考文献

川本皓嗣

一九九一 『日本詩歌の伝統——七と五の詩学』(岩波書店)。

Lotz, John

1972 “Elements of Versification,” in *Versification: Major Language Types*, ed. W.K. Wimsatt, MLA and New York University Press.

小田島雄志(訳)

一九八七 『シェイクスピア全集 リア王』(白水社)。

朴 禮緒

二〇〇四 「朝鮮歴史民俗の旅 時調Ⅰ」『朝鮮新報』(<http://www1.korea-np.co.jp/sinboj/Default.htm>, 2004. 6. 5).

Preminger, Alex (ed.)

1965 *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press.

佐藤 保

一九九五〔一九九三〕 『中国の古典詩』(放送大学教育振興会)。

尹 学準

一九九二 『朝鮮の詩』ころ 「時調」の世界』(訳詩 田中明)、講談社学術文庫。