

プーシキン詩の音律について

川崎 隆 司

一 リズムについて

——ロシアの音節力点詩 (СИЛАБО-ТОНИЧЕСКИЙ СТИХ) と日本の七五調

いきとしいけるもの、リズムをもたないものはない。特に、言葉は、リズムに乗ったとき、ひとりであるき出す。ランボーは、あるきながら詩をつくり (Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course des rimes.)、マヤロフスキーは、ルビャンスキー通りからミヤスニツカヤ通りまでの間を、唸りながら、あるきながら、詩のリズムを踏んだ。萩原朔太郎は語っている。「私の心のかなしみ、よろこび、さびしみ、おそれ、その他ことばや文章で言い表わしたい複雑した特種の感情を、私は自分の詩のリズムによって表現する。しかしリズムは説明ではない。リズムは以心伝心である。そのリズムを無言で感知することのできる人とのみ、私は手をとって語りあうことができる。」

いかにも、七五の杓をぬいだ日本の詩人らしい、さびしげな

言葉であるが、これは、外国の詩のばあいにもあてはまる。異国の言葉の底にあるリズムを、そのひびきを、自分の胸にひびかせたときにのみ、我々は、異国の詩人と出会い、語りあうことができるのである。

では、詩におけるリズムとは何か、あるき出す詩とは何だろうか。……一口にいて、リズムとは、人間の鼓動や、歩行や、食っちゃ寝食っちゃ寝や、機関車のシュッ・シュッ・ボッ・ボッのように、ある同質的な現象のくりかえしであり、通分できる単位の規則的な交代であることは明らかだ。詩のばあい、すぐそれだとわかるのは、日本の七五調や、ロシアの音節力点詩 (СИЛАБО-ТОНИЧЕСКИЙ СТИХ) にある、一定の音節数の規則的なくり返しであろう。両者のちがいは、日本の七五調では、意味上の句、もしくは節が音節リズムの単位となっているのに対して、ロシアの音節力点詩では、音節リズムの単位である *Слопа* (短長格・長短格・長短々格などの一区切り) が意味上の区切り、つまり語句や節と一致せず、意味は詩行 *Слока*、もしくはその末尾にある脚韻によってしめくくられていることである。この音節リズムは、規則的で作りやすいので、散文の中でも知らないうちによく使われている。たとえば、次のロシア語の文章は短長格 *ямб* で、それを訳した日本語は七五調で書かれているが、これを読む人は、それと知らぬまに読むことが多い。⁽¹⁾

В тени высокой липы, на берегу Москвы-реки, недалеко от Кунцева, в один из самых жарких летних дней...

「ある夏の(五)とても暑い日(七)、クンツェヴオから(五)ほど遠からぬ(七)モスクワ川の(七)岸の辺の(五)背の高い(五)菩提樹の陰に(八)」

——ツルゲーネフ「その前夜」の冒頭の文章

(1) ゴーゴリの散文が抒情に走るところでは、*ямы* や、*анапест хорей амфибрахий* などの詩格が、重構造となつてあらわれてくることが多い。このことについては、一橋論叢第七四卷第二号所載の拙稿、「ゴーゴリの文体と思想の悲劇について」を参照していただければ幸いである。

この音節リズムの詩の欠陥は、日本語のばあいも、ロシア語のばあいも、音節数が限られているため、使いたい語や文句を自由に行使できないことである。力点が規則的に交替しなければならぬロシア詩のばあいは、特にそうである。たとえば、ロシア語の一つの単語には一つの力点しかないから、二音節を単位とする短長格 *ямб* や、長短格 *хорей* のばあいには、一音節と二音節と三音節の単語は使えるが、厳密にいえば四音節以上の単語は使えない。しかるに、ロシア語には四音節以上の単語が二〇%近くもあるのである。⁽³⁾ このため、ちょうど、日本の近代短歌や俳句が字あまりや、字たらずをひんばんに使っているように、ロシアでは一八世紀の頃から、短々格 *пиррахий* や、*скандовка* (力点のない音節も詩格に合わせて力点をつけて読むこと) を取り入れてこの欠点をおぎなってきた。一八世紀以来のロシアの詩を三〇万行以上について分析した K・タラ

ノフスキの研究によると、八音節短長格では二〇%、八音節長短格では二五%もの短々格があったのである。⁽³⁾

(2) Г. Шенгели は、散文やヘクザメトル、ブーシキンやジユコフスキーの詩に使われている八九、六二一単語を音節別にかぞえあげ、表示している。(Г. Шенгели, Трак-тат о русском стихе, 1923, с. 20—21)

(3) К. Тарановски, Руски дводельни ритмови, Белград, 1953, с. 92, 375 — cf. Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, Москва, 1958, с. 63.

そして、何よりも、ブイリーナや民謡、また一七世紀から一八世紀にいたる、つまりシメオン・ポロツキーからカンチェミールにいたる音節詩 *силлабический стих* においては、規則的な力点の配置は全く行なわれていない。そして、最後に、マヤコフスキーは、ふたたびこの力点の数だけをリズムの単位とする音節詩 *силлабический стих* (というよりは力点詩といった方がよい) を復活させ、さらにまた各行を何段かに転置して、句そのものをリズムの単位とする作詩法を確立したのである。ブーシキンの詩行は、ちょうどこの両者の間に横たわる音節力点詩 *силлабо-тонический стих* 山脈の頂点に立っている。それは、原理的にはトレジアカロフスキーとロモノソフによって開かれ、一八世紀三〇年代末に興隆したロシア古典主義の作詩法に何らつけ加えるものではない。ブーシキンは、音節力点詩の枠組に、それまで乏しかった感情の真実を、対話の真実を、

そして実生活を盛りこんでいただけである。しかも、かたくりの古い古典主義的音節力点詩の中に、最初に、ありとあらゆる日常的语言と感情を投げ入れ、これを氾濫させ、プーシキン詩の流域を準備したのは、デルジャールヴィンだった。

…Иль сила дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвись порой,
То в свайку с ней веселюсь,
То ею в голове ищу:
То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю,
Полкана и Бову читаю,
Над Библией, зевая, сплю…

…それとも、家にいてふさげて暮らそう。
女房とババ抜きしたり、
いっしょに鳩小屋によじのぼったり、
ときおり眼かくし鬼ごっこしたり、
いっしょに釘投げしてはしゃいだり、
頭のしらみをとってもらったり、
本をひっかき回すのも好き、
知恵と心にみがきをかけ、

ホルカンとボヴァ王子は読むけれど、
聖書を開けば、あくびして、いねむり。

デルジャールヴィンは、同じ詩の中で、*Ведь пьяным по колено море* (酔っ払いには大海も膝頭)とか、*На карты нам плевать поря* (カルタに唾つける時だ)とかいう俗語を *дщерь, сих утех, предстань, пребудь* といふような教会スラヴ語と平気で併用したり、上掲の中の *в голове ищу* (しらみをとってもらう)のように、ロモノソフが決してしてはいけないと戒しめてゐる再帰動詞の受身用法をひんばんに用いたりした。また、作詩法の上では、いろいろな和音を工夫したり、自由詩に手を出したり、ありとあらゆる行数 *строфика* の詩作をこころみた。これは、その中に登場する人物と使う言葉の多様性に対応している。

(4) Cf. B. B. Виноградов, *Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.*, Ленин, 1950, c. 139—141.

(5) デルジャールヴィンが作った六〇〇篇の詩のうち、五分の四は、五行から一六行にわたる雑多な *строфа* をもっていた。Cf. Л. И. Тимофеев, *ibid.*, c. 371.

プーシキンは、こういうデルジャールヴィンの八方破れな作詩態度を「ダツタン的」であり、暇がなくてロシア語を学べなかったのだと皮肉っているが、こうしたデルジャールヴィンの色と

りどりの実験と、それにつづくカラムジン派の音韻的な詩行の洗いなおしなしには、プーシキン詩が成立しえなかったことは明らかである。

プーシキンに残された課題は、ロモノソフやスマロコフの詩におけるように一行ごとに句読点が打たれ、転移 *перенос* もなければ、抑揚にも乏しい、重苦しい古典主義的詩行を、カラムジニストたちに引きついで改革することだった。しかも、カラムジニストたちと同じように流麗な詩行の中に、デルジャヴィンのよりももっと幅広いありのままのロシアの現実を日常の言葉で歌いこむことだった。音節力点詩のきめられたリズムと詩行の中に、どうしたらありのままの現実と言葉を歌いこむことができるか。……音節力点のリズムの連鎖を必要に応じて断ちきり、言葉と文句をそれがあるようにそれ自体浮上させることによってである。そのための転移 *перенос* と中断 *пербой* に、プーシキン詩のいたる所で出会う。たとえば、次のような「オネーギン」の中の一節。

Вдруг топот!.../кровь ее /застыла
Вот ближе! /скачут...и на двор
Евгений! /«Ах!»—и легче тени,
Татьяна /прыг /в другие сени,
С крыльца /на двор /и прямо в сад,
Летит, /летит; /взглянуть назад
Не смеет; /мигом /обежала

Куртины, /мостики, /лужок,
Аллею /к озеру, /лесок,
Кусты /сирен /переломая,
По цветникам /летя /к ручью,
И, задыхаясь, /на скамью

Упала/.....

— Пушкин, 《Евгений Онегин》 II: 38~39

いきなり ひづめの音。タチアナの血は凍る。
あれ、あんな近くに、馬をかり、もう外庭へ
エフゲーニーだわ、「ああ」。影よりかくく
タチアナは とぶ 玄関へ、

階段から 外庭へ それから園生。

飛ぶよ、飛ぶ、ふりむきもせず。

たちまち飛び去る

花の園 石橋 草の原、

湖へのアレー(小径)、森

茂み、紫のリラは たおれ

花の間を 飛ぶよ、小川へ

息もたえだえ ベンチへ

たおれた。……

— プーシキン「オネーギン」第二章—三八〜三九

(27) プーシキン詩の音律について

ここでは、ひんばんな転移と中断とによって、タチアナの胸のときめきと動作、およびその背景がきわめてリズムミカルに描かれていくことに気づく。と同時に、詩のリズムが短長格 5/6 でありながら、例文の中へ筆者が書き入れた斜線にしたい、一行三句ずつの、どちらかといえばマヤコフスキーの詩行に近い句リズムへ変化しているではないか。交響詩的な作品、「青銅の騎士」《Медный всадник》では、こうした転移が詩行総数の二〇・九パーセントを占めているし、プーシキンが「対話の真実」と「与えられた状況における情熱の真実」をモチーフとした劇詩になると、転移と中断はますますふえて、日常の会話に近くなる。

(6) Л. И. Тимофеев, *ibid.*, c. 396.

(7) 上掲書の中で、チモフエーエフは、古典主義的劇作家、オーゼロフとプーシキンの劇詩、各五篇について、台詞の数、その中に含まれる詩行の数、中断の数などを分析、表示している。その結果、オーゼロフにおいては台詞の中の詩行数が平均化しているのに、プーシキンにおいては、長い台詞と短い台詞が多いこと、中断数は、後者のそれが、前者よりも九倍近くあることを発見している。См. Л. И. Тимофеев, *ibid.*, c. 377—380.

たとえば、「石の客」《Каменный гость》における次の一節、

Дона Анна: Ах, если б вас могла я ненавидеть!

Однако ж надобно расстаться нам.

Дон Гун: Когда ж опять увидимся?

Дона Анна: Не знаю

Когда-нибудь.

Дон Гун: А завтра?

Дона Анна: Где же?

Дон Гун: Здесь.

Дона Анна: О Дон Гун, как сердцем я слаба.

Дона Анна: «ああ、あなたを憎めたらいいのに。

でも、もうお別れしなければ。」

ドン・ファン: «いつ、また会える?」

ドナ・アンナ: 知らないわ。

いつかまた。」

ドン・ファン: «あしたは?」

ドナ・アンナ: どこで?」

ドン・ファン: どこで。」

ドナ・アンナ: «ああ、ドン・ファン、私の心はどうしてこう弱いのでしょう。」

ここでは、たくみな間をおいて、ほとんど一句一行に書かれているが、そのことによって、各句がいきいきとした抑揚をおびていくことがわかる。これを見ると、マヤコフスキーの詩行が思い出されるのである。

Это было,
было в Одессе.

《Приду в четверг》— сказала Мария.

Восемь.
Девять.
Десять.

Вот и вечер
в ночную жуть
ушел от окон,
хмурый
декабрь.

.....Двери вдруг заляскали,
будто у гостиницы
не попадает зуб на зуб.

Вошла ты,
рекая, как «нате!»,
муча перчатки замш,
сказала:

《Знаете—
я выхожу замуж》.

Что ж, выходите.
Ничего.

Покреплюсь.
Видите—спокоен как!
Как пульс
покойника.

—В. Маяковский, 《Облако в штанах》

これは起きた
起きたのだ オデッサで。

「四時にいくわ」とマリアがいった。

八時。
九時。
十時。

ほら タベが
夜の凄絶の中に
窓から消えた。
しかめっ面した

師走の夕べが。

(中略)

……とびらがいきなり歯がみした。

ホテルで

歯と歯がぶつかるように。

君は入ってきた、刃(やいば)のように、

「ほら、おとり」とでもいうみたい。

鹿皮の手袋を苦しめ

君はいった。

「知っている？」

私 お嫁にいくのよ。」

それがどうした、いけばいい。

平気だよ。

がまんするよ。

見ろ、おちついてるだろう。

死んだ男の

脈搏みたいに。

—マヤコフスキー「ズボンをはいた雲」より

もちろん、音節力点詩の頂点に立つブーシキンの詩のリズムと現代音節詩の代表であるマヤコフスキーのそれとを、直線的

に結びつけることはできない。しかし、両者のリズムは断絶してはいない。現代につらなるブーシキンの技法が、マヤコフスキーの中に伝わっている。民族の、そして人間の魂の鼓動である詩のリズムに断絶はありえないのだ。

日本の七五調の新体詩から現代詩にいたる流れの中にも、同じく音節リズムから拍子リズム、および句リズムへの移行の跡をたどることができる。拍子リズムというのは、数音節をまとめて一拍で発音するものであり、句リズムとは、一句を一つのリズム単位とする、筆者が仮につけた名称である。

まず七五調の音節リズムで、最も完成した詩の一つは、次にあげる上田敏の訳詩であろう。

秋の日の	(五音節)	aki/no/hino	(三拍子)
ヴィオロンの	(")	vio/ron/no	(")
ためいきの	(")	tame/iki/no	(")
身にしみて	(")	mini/shimi/te	(")
ひたぶるに	(")	hita/buru/ni	(")
うら悲し。	(")	ura/gana/shi	(")

これは、全部五音節から成ると同時に、三拍子で読むこともできるし、一行つまり一句をリズム単位として棒読みすることもあるから、古調であるが決して古くならない。これに対して、次の高村光太郎の詩は、音節リズムのくずれた拍子リズムで作られている。

獅子は傷をなめている。(六・五音節)

どこかしらない(七音節)

ぼうぼうたる(六音節)

宇宙の底に露出して、(七・五音節)

ぎらぎら、ぎらぎら、ぎらぎら、(四・四・四音節)

遠近もない丹砂の海の片隅、(七・七・四音節)

つんぽのような酷熱の(七・五音節)

寂寥の空気にまもられ、(六・八音節)

子午線下の砦、(九音節)

とつこつたる岩角の上にどきりとねて、(六・八・六音節)

獅子は傷をなめている。(六・五音節)

shishi/wa/kizu/o/name/te/iru/ (七拍子)

doko/ka/shira/nai/ (七拍子)

bo/bo/taru

uchū/no/soko/ni/roshi/tsu/shite/ (七拍子)

gira/gira/gira/gira/gira/gira (六拍子)

en/kin/mo/nai/tan/sano/umi/no/kata/sumi/ (十拍子)

tsun/bono/yō/na/koku/netsu/no/ (七拍子)

seki/ryō/no/kū/kin/mano/rare (七拍子)

shigo/sen/kanō/tori/de/ (五拍子)

totsu/kotsu/taru/iwa/kado/nou/eni/dosa/rito/nete/ (五・

五拍子)

shishi/wa/kizu/o/name/te/iru/ (七拍子)

休止を適當にはさむことによって、七五調の破格をととのえることができるが、これは、詩行の男性的な意味内容からいっても、拍子リズムで読むのに適している。

明治四三年に作られているが、適當な休止をまじえると典型的な句リズム、したがってリズムとしてはきわめて新しい感じのする詩は、次の河井醉茗の「雪炎」であろう。

土手の片陰に雪が残っている

雪の上を月が照らしている

月には色がない

雲にも色がない

月の光と

雪の息とがもつれあって

冷たいかげろうが立つ

ちらちらと眩しい

白いような

青いような

紅いような

ほそい炎がもえる

内からの熱に

白銀の炎となって

舞い上る雪が

(31) プーシキン詩の音律について

月の光に消えてしまふ

doteno/katakageni/yukiga/nokotteiru/ (四句)
 yukino/ueo/tsukiga/terashiteiru/ (四句)
 tsukiniwa/iroga/nai/ / (四句)
 kumonimo/iroga/nai/ / (四句)
 tsukino/hikarito/ } (四句)
 yukinoikitoga/motsureatte/ }
 tsunetai/kagerouga/tatsu/ / (四句)

chirachirato/mabayui/ }
 shiroiyōna/ } (四句)
 aoiyōna/ }
 akaiyōna/ } (四句)
 hosoi/honooga/moeru/ }
 uchikarano/netsumi/ } (四句)
 shiroganeno/honowotonatte/ }
 maigaru/yukiga } (四句)
 tsukinohikarini/kietsuimau/ }

萩原朔太郎の詩になると、音節リズム、拍子リズム、句リズムが、一つの詩の中にまじり合い、からみ合い、古調と現代調が微妙に入り乱れて、あやしい音楽を奏でているが、これは、冒頭にかかげた彼の言葉からわかるように、心琴を言葉でつま

びくうちに自然に、無意識のうちにそうなったのだろう。

地面の底に顔があらわれ、
 さみしい病人の顔があらわれ。

地面の底のくらやみに、
 うらうら草の茎が萌えそめ、
 鼠の巣が萌えそめ、
 巢にこんがらかっている、
 かずしれぬ髪の毛がふるえ出し、
 冬至のころの、

さびしい病気の地面から、
 ほそい青竹の根が生えそめ、
 生えそめ、

それがじつにあわれみふかくみえ、
 けぶれるごとくに視え、
 じつに、じつにあわれみふかけに視え。

地面の底のくらやみに、
 さみしい病人の顔があらわれ。

jimeno sokoni/kaoga araware, (七・七音節)
 samshii byōnino/kaoga araware. (七・七音節)

jimenno sokono/kurayamini, (七・七音節)
 uraura kusano/kukiga moesome, (七・七音節)
 nezu/mino/suga/moe/some, (五拍十)
 suni/kon/gara/katte/iru, (五拍十)
 kazushirenu/kaminokega/hunecashi, (五・五・五音節)
 tōjino korono, (七音節)
 sabishi byokino/jimenkara, (七・五音節)
 hosoi aotakeno/nega haesome, (八・六音節)
 haesome, (四音節)
 sorega jitsuni/awarehukaku mie, (六・八音節)
 kebu/reru/goto/kuni/mie, (五拍子)
 jitsuni/jitsuni/aware/hukageni/mie, (五句)
 jimenno sokono/kurayamini, (七・七音節)
 samishii byōminno/kaoga araware, (七・七音節)

同じ朔太郎の詩でもほとんど句リズムで構成されているものもある。その他、いろいろな詩人の分析の結果をここに引用することはできないが、結論をのべると、ちょうど、ロシアの現代詩が音節力点詩を脱却しつつあるように、日本の現代詩も、音節リズムをしだいに減らしながら、拍子リズムと句リズムの混成に向っていると思う。

二 脚韻について

類似(アナロジー)には、それだけで人間を楽しませてくれる何かがある。落語のしゃれ、物まね、またロシアに古くから伝わる諺の地口(たとえば、*Ha razke — mēd, a na serpuie — mēd*)などは、その一例である。それは、異なった事象を同じ語呂の輪でつなぎとめてくれるのだが、つながれたもの同士の間、対応の妙によって、ユーモアを感じさせたり、快感を与えてくれたりする。アリストテレスの言葉等待つまでもなく、人間は最も模倣的な動物であり、また、異質の事象の中に類似を見出すことが、そもその人間の知恵の発端だからだろう。

(1) アリストテレスは、詩を作る「第一の原因は人間の模倣性である。……人間が他の動物とことなる点は、人間は、もっとも模倣的な動物であって、人間の最初の知識は模倣を通じてなされるという所にある。同時に人間すべてが、模倣された物に悦びを感じるということも、また人間の本性である。これが第二の原因である。」と語っている。(アリストテレス、「詩学」岩波文庫第七刷六二—六三頁)

ロシアの詩の脚韻 *рифма* も、もとはといえば、一世紀までもさかのぼる古代の漂泊楽師たち *скоморох* の用いたしゃれ *припѣтка* や、語尾あわせ *красотгласие* に端を発している。たとえば、こんな漂泊楽師の歌が今も伝えられている。

Вы послушайте, ребята, что струна-то говорит,
 Что струна-то говорит, нам жениться велит.

Нам жениться велит, стару бабу взять,
Стару бабу взять, на печи в углу держать,
Киселем ее корить, молоком ее поить,
С киселя-то весела, с молока-то молода.

おい、みんな聞いてくれ、堅琴のたまわく、
堅琴のたまわく、妻めとれだとき、

妻めとれだとき、年増をもらえだとき、

年増をもらえだとき、片隅のへちかへのつけ、

キセーリ食べさせ、ミルクを吞ませろだとき、

キセーリできせいあがり、ミルクでみるみる若くなるとき。

(2) Cf. Л. И. Тимофеев, *ibid.*, c. 189. この書物の第二章第一章では、漂泊楽師たちについての研究が紹介され、それが歌謡や年代記に与えた影響などがくわしくのべられている。

漂泊楽師たちの押韻のあるざれ歌や、風刺は、主に教会権力からいつも迫害されたにもかかわらず、民謡や諺の中に引きつがれ、年代記の中の動詞脚韻や、ビザンチンの教会文学の影響などとあいまって、ロシア詩の押韻の一つの礎石となっている。ブーシキンが地辺にすわりこんで、盲の乞食たち、つまり吟遊詩人たちの歌にしばしば耳を傾けた訳もわかるではないか。彼はフランスのトルバドゥールと韻について次のように語っている。

「一二世紀」まだ未開のフランスの空の下において、脚韻は、プロヴァンス方言の中にひびき、耳を楽しませてくれた。トルバドゥールたちが、それで遊びはじめ、そのためのあらゆる詩行の変化を考え出し、最もやっかいな形式でそれを囲んだのである。こうして、ロンド、ヴィルレ、バラード、トリオレなどが発明された。だが、人間の知恵は、音のたわむれだけには満足できない。感情は感情を要求し、空想は絵と物語を要求する」(А.С. Пушкин, О ничтожестве литературы русской, ПСС. АН, т. 7, 1951, c. 649—650.)

(3) Чехов-Федеев は、年代記や《Слово о полку Игореве》では動詞語尾によって脚韻が踏まれはじめているが、《Слово Даниила Заточника》における押韻や、リフレインの仕方を見ると、この作者が民謡や漂泊楽師に近かったことがわかる、とのべている。また、Иларион, Кирилл Туровский などの押韻は、ビザンチン教会文学の影響であることなを。(Cf. Л. И. Тимофеев, *ibid.*, c. 200—202.)

ブーシキンにとっては、韻は単なる音のたわむれではなく、「靈感の湧いたときの、靈感のこもった仕事の、ひびきの友」(Рифма——звучная подруга / Вдохновенного досуга, / Вдохновенного труда, —《Прозаик и поэт》1828)だった。詩行とリズムをしめくくる脚韻は、音と意味が一つに合体する場であり、また、他の詩行とアナロジーで連結する言葉の手で

もある。しかし、月並なしゃれがつまらないように、月並な脚韻はかえて詩行を低俗にする。音と意味が新鮮な手で結ばれ、他の詩行と握手したときは、詩の中に花が咲いた心地がする。だから、美しい脚韻が見つかったとき、それが一つのモチーフとなつて、詩行全体をひっぱり起こすこともあるだろう。マヤコフスキーは、脚韻について次のように語っている。

「韻は、我々を先立つ行へ立ちかえらせ、それを思い出させ、全詩行をいっしょに支え、一つの思想を形成させる。私は、いつも、最も特徴的な単語を行末におき、それに何はともあれ、韻を踏ませる。…韻は各詩行を結びつけるのだから、韻の素材は、他の詩行に使われる素材より、もっと濃密でなければならぬ。」(B. Маяковский, Как делать стихи, Соч. т. 10, 1941, с. 235—236.)

マヤコフスキーの押韻は、何という新鮮なおどろきを我々に与えることだろうか。

Дразните?

《Меньше, чем у нищего копейка,
у вас изумрудов безумий》

Помните!

Погубила Помпея,

Когда раздразнили Везувий!

—B. Маяковский, 《Облако в штанах》

そそのかす気かい。

「ルンベンの銅貨よりちっぽけね、

あなたの熱病のエメラルドは」って。

おぼえているかい。

ポンペイが滅びたのは、

ベス・ヴィオを怒らせたとき。

—マヤコフスキー「ズボンをはいた雲」より

И небо,

в дымах забывшее, что голубо,

и тучи, обогранные беженцы точно,

вызари в мою последнюю любовь,

яркую, как румянец у чахоточного.

—B. Маяковский, 《Флейта-позвоночник》

空は

煙の中で青さを忘れ、

雲は、おんぼろの流亡民のよう、

照り映えろ、おれの最後の恋で

赤々と、肺病人の頬のよう。

—マヤコフスキー「背骨のフルート」より

こうした革命的な韻を挑発するために、プーシキンの脚韻がやさしい衣ずれを立てたのである。プーシキンの韻は、音と意

味が自然に、たぐらまゝに結びついてゐることに特徴がある。
それは、次の一見平凡なロマンス調の抒情詩によくあらわれてゐる。

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладящие руки
Тебя старались удержать;
Томленья страшного разлуки
Мой стон молил не прерывать.

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым.
В тени оливы, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».
Но там, увы, где нева своды
Синют в белемсе голубом,

Где тень оливы легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой—
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...

—Пушкин, «Для берегов отчизны...»

はるかなる ふるさとの岸辺をしたがへ、
君はすてた とつ国の果。
忘れぬ時よ、別れの悲哀
さめざめとぼくは泣いた 君の前で。
冷えてゆくぼくの手も
君をとどめようともがいた。
せつない別れのせつなも
とどまれと祈り、嘆いた。

だが 君はにがいくちづけから
唇をひきはなし
悲しい配流のはずれから
とつ国へこいというはなし。
「またお会いする日は、
としえに青い空の下で、
愛のくちづけを オリーブの木陰で、

かわしましゅうね、あなた。」

ああ、空青く

かがよう国、

オリブの影 水面にただよう国

そこで、君はとこしえの眠りについた。

君のうつしみ、くるしみは、

おくつきの壺に消えた。

君とまた会う日のくちづけは……

ばくは待つ、ひたすらに。

—プーシキン「はるかなるふるさとの岸边」

дальный—печальный (はるかなる—悲しい) / руки—раз-
луки (手—別れ) / любовь—изгнания (くちづけ—配流) /
свиданья—любавья (再会—くちづけ) / воды—воды (空—
水) / голубом—сном (青—眠り) / страданья—свиданья
(苦しみ—再会) など、すべてが詩行の中で自然に意味深く結
びついている。この自然さは、一八世紀の詩に多い教会スラヴ
語の韻でなく、普通の話し言葉を使って押韻していることにも
由来しているのだが、こういう韻が全詩行の裾にちりばめてあ
るから、この詩の情調を失わずに訳すことはできないのである。
こういうプーシキンの押韻の仕方とマヤコフスキーを先頭と
する現代詩のそれとのちがいにについて、ブリュースキーは、次の
ようにのべている。

「我々の現代詩においては、脚韻それ自体が独立した意味を
もっており、そのため опорный согласный (押韻母音に先
立つ子音) が支配的役割を果たしているが、プーシキンにおい
ては、脚韻は、詩行の一般的な音列の中に組みこまれていて、
その опорный согласный は、それに先立つ単語のひびきに
従属してゐる。」(В. Брюсов, Мой Пушкин, Москва, 1929,
с. 296—Сг. Н. Л. Степанов, Тирка Пушкина, Москва,
1974, с. 218.)

現代詩が、безумий—безумий (熱病—ベスウィオ) という
ような斬新な韻が踏めるのは、Асонанс (дети—свидеть
というような母音のみの押韻) を用いると同時に、音節力点詩
のリズムの鎖を断ち切っているからである。また、それが脚韻
そのものを重視するのは、新しい言葉とひびきの結びつきを中
心にして、渦雲のように詩行を展開し、新しい詩的秩序を生成
させるためである。一方、音節力点詩における規則的な押韻は、
旧秩序の完成のしるしである、と同時に、その足かせでもある。
だから、プーシキンは、一般的にはあまり複雑な音韻上の投巧
をもてあそばさず、опорный согласный にも固執しなかったし、
韻の発生した当初の世俗文書や年代記におけるように、動詞脚
韻もしばしば使った。そのため、「プーシキンの弱点は、音韻
に対する感覚が不足していることである」(Сг. Н. Л. Степанов,
ibid., с. 228—229) などという非難を学者から受けねばならな
かったのであるが、これがいわれのない難癖であることは、次
にあげる「雪崩」《Обвал》の一節を読めばわかる。こゝでは、

全詩行が「と」の同子音 аллитерация で押韻され、怒濤と雪崩のとどろきをあらわしてゐる。

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы

И ропщет бор.

И бегут средь волнистой мглы
Вершины гор.

Оттоль сорвался раз обвал
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал

Загородил,

И Терека могучий вал
Остановил.

暗い岩根にはどろろ
波はとどろき 泡立つ。
頭上に驚はおどび、
松頼は叫び、
波立つ 霧のまに
霊峰は きらめく。

たちまち 雪山なだれ落ち、
大地にどよもして落ち、

岩のまの
道を埋め

チェーレクの

怒濤をとどめた。

プーシキンが、日頃は目に見えるような華麗な押韻をしなかつたもう一つの理由は、なるべく日常使われている言葉で韻を踏もうとしたからであり、装飾音に走って、ありのままの真実をそこねることを恐れたからである。それにまた、規則的な押韻は、目立たぬように押えてこそ、真に強調したい韻が強くひびくからである。

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямника:
То разгулье удалое
То сердечная тоска...

Ни огня, ни черной хаты,
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты пологаты
Попадаются одне...

Окучно, грустно... завтра, Нина
Завтра, к милой возвратись,
Я забудусь у камина.
Затяжусь, не наглядясь.

— Пушкин, 《Зимняя дорога》

霧の波間に
月がを
悲しい原に
悲しい光をそそぐ。
うらさびしい 冬の道
トロイカは ひたばしる。
鈴は鳴る ひたぶるに

胸ふたぎ。

なつかしい 何か聞こえる
節長い 馬子歌に、
宴のどよめき
心のといき...

灯もなく、あはら家の影もない
藪と雪...

出会うのは
だんだら縋の道しるへ。

さびしい、かなしいよ、明日には
君のもとへ、かえろう、ニーナ。

炉辺にうとうと
あきずに君に見とれよう。

この詩では、*опорный согласный* は全く使われておらず、多くの脚韻が平凡である。それで、第一小節の *-ан* と *-на* の交代音 (*тумань—луна, поляны—она*) や、*скучный—звучный, ямника—тоска, Нина—камина* などのたいせつな脚韻が、詩行の中からひとしおひびいてくるのである。

韻を踏まない自由詩、すなわち *белый стих* は、一六世紀にイタリアのトリッシーノによって試みられて以来、アリオス

トやタツソーにより、英国ではマローヤ、シェークスピアにより、ドイツではレッシングによって、ひきつづき試みられた。ロシアでは一八世紀に、カンチェミールがホラチウスやアナクレオンを無押韻詩で訳したし、トレジアコフスキーは、「押韻は、ゴチック時代に考えつかれた玩具であり、もちろん、詩にかかわりのない飾りである」(Cf. J. И. Тимофеев, *ibid.*, c. 382.)とののしった。その他、スマロコフ、デルジャヴィン、カラムジンも、無押韻詩に手をつけているし、ラジーシチェフは、「ペテルブルクからモスクワへの旅」の中で押韻が作詩上の変革をばばんでいると批判した。

プーシキンは、これに関連して、一八三四年に次のように述べている。

「時がたつにつれて、我々は、無押韻詩の方に向くだろうと思う。ロシア詩の韻は、あまりにも少ない。一つの韻が他のを呼びつける。пламеньの後からすぐ камень が出てくる。чувство の背後から必ず искусство が顔を出す。любовь と кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный などという人ごりしな者はあるまじ」(А. С. Пушкин, Путешествие из Москвы в Петербург, ПСС. АН. т. 7, 1951, c. 298.)

こうして、プーシキンは、フィリーナや民謡に基づいて無押韻詩を作ったラジーシチェフにならい、口碑文学に基づく数々の民話を書いた。また、シェークスピアの無押韻短長格五行詩

に学んで、劇詩をも書きはじめた。⁽⁵⁾しかし、脚韻をはずせば、音節力点詩のリズムは流れ出さう。いずこへ。それは、散文と現代詩の二つの流れに分流しはじめるのであり、無形式な自由詩の中を漂流している我々にとって興味をそそる問題だが、本稿はここで堰止められている。

(4) 「語尾合せ красноевие に対する耳の慣れが、長いこと、作詩上の好ましい変革を阻むだろう。長いこと、行末に同母音を聞き慣れてきたので、無押韻は、粗野で、ごつごつして、調子が悪く感じられるだろう。これは、ロシアにおいて、フランス語が他の国の言葉よりひんぱんに使われるようになるまで、そうだろう。」(А. Н. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву, Избранные соч., Москва, 1952, c. 175.)

(5) プーシキンの「ボリス・ゴドゥノフ」は、シェークスピアの史劇と同じように無押韻のヤンプ五行詩で書かれていて、同じように散文と韻文が入りまじり、同じようにときおり脚韻があらわれる。ちがう点は、「ボリス・ゴドゥノフ」においては、フランスの音節詩の伝統に基づき、中間休止が四音節目で行なわれていることである。(Cf. Walter N. Vickery, Alexander Pushkin, New York, 1970, p. 59.)

完

(一橋大学講師)