

日本詩韻律論の方法

——韻律をめぐる作者と読者の関係について——

寺 杣 雅 人

現在、日本詩韻律論は、読者主義とよぶべき方法を標榜している。しかし、この読者主義的韻律論がはたして韻律論でありうるかどうか、私にはなお疑問である。本稿の目的は、韻律をめぐる作者と読者の関係に注目し、読者主義的韻律論の適否を検討することから、日本詩韻律論のよるべき方法をさぐることにある。

一

日本詩韻律論の目下の課題は、定型とよばれる五音句・七音句の律構造を明示することであるが、読者主義的韻律論の特性は、この律把握を読者の側から行なおうとするところにあられる。

一九八一年二月の『ユリイカ』誌で、荒木亨は、定型詩歌朗読の定式を明らかにした荒木論文「日本詩の詩学」⁽¹⁾、および私の仮説「等時音律説」⁽²⁾に対する荒木の反論を通じて坂野信彦の研究を知り、荒木の立場が「単なる独断でないことを確認」した、と述べているが、⁽⁴⁾両者の共有する立場とは、端的に言えば、韻律論における読者主義である。

さらに荒木は、両者の間に「根本的な対立はない」ことから、彼らの韻律論における基本姿勢である読者主義の正

当がすでに承認されたかのように、小異たる「二人の間の相違」へと関心を移して細部の検討にかかり、「日本詩の詩学の礎石を堅固な地盤の上に据えたい」としている。

が、私は、「日本詩の詩学」を樹立せんとする荒木の熱意と努力に敬服しつつも、日本詩韻律論が、その根幹にすえた読者主義を十分に検証することなく、誤った軌道をさらに深い混迷へとつきすすんでしまう危険を感じないではいられない。

この荒木論文にも引用されているが、日本詩韻律論における読者主義は、一九七八年七月の『文学』誌上にあらわれた、つぎの坂野信彦の言に集約されている。日本詩韻律論における読者主義は、ここではじめて明確な姿をあらわし、主張されることとなったのである。

韻律論が学問としての公共性を獲得しうるとすれば、それはあるべき姿の探究によってではなく、あるがままの姿の究明によってであろう。あるがままの姿の究明とは、対象の相対性をその相対性のままにとらえることである。われわれが明らかにすべきことは、「どう読むべきか」ではなく「どう読まれているか」また「どう読まれてきたか」でなければならぬ。

この坂野の主張は、「定型詩歌はどう読むべきか」と問う、私の韻律論の基本姿勢に異をとなえたものであった。私の仮説「等時音律説」は、詩句を発語する作者の律を、読者を拘束する規範として求めようとしたところに生まれたもので、それは言わば作者主義的韻律論であった。

ここで坂野が「対象の相対性」と言っているのは、詩歌を朗読する際の個々の読者の偏差をさしている。つまり坂野は、読者のさまざまな享受の中から一つの朗読の仕方をして選り、それを「こう読むべきだ」と押しつけるこ

とはできない、と説いているわけである。

先に私は、読者主義は日本詩韻律論の根幹にすえられていると述べたが、おそらくそれは、この坂野のように明確で意識的ではないかたちでは、多くの韻律論者に共有されているものと思われる。

また坂野論文にしても、私の仮説が引き金となったわけで、もし一つの読みを是とし、他を誤りだとして退けるような極論が出現しなかったなら、あるいは前記のような明確な読者主義をかかげることはなかったかも知れない。

一九七七年十月に出た、別宮貞徳の『日本語のリズム』は、一般向けの日本詩韻律論として広く読まれ、注目を集めたが、読者主義はここにも指摘できる。すなわち別宮は、「昔の人がどう読んでいたかは、それこそ死人に口なしで調べようがないが、……」⁽⁶⁾とことわりながら、万葉集の和歌の律形式を示しているが、「どう読んでいたか」というのは、読者が「どう読んでいたか」という意であって、そこにあるのは、「どう読まれているか」を求める坂野と共通の姿勢である。

さらにこの韻律論における読者主義は、文芸享受についての一般的通念としての読者主義にむすびつく。それは、前記荒木論文が、坂野の読者主義提唱とならべて、つぎの熊代信助の言を引いていることでもわかる。

多くの文芸学がそうであるように、学となるとかく文芸自体とは異質のものが交叉して来るが、文芸は最終的には感受の頂点で結着をつける他ない。文芸には、結局のところこのぎりぎりの頂点での実体として具体化され授されるといふ一途があるだけであり、このあたりの事としては、どんな立派な理論も、それ自体何の意味も働かない空疎な図式以上のものではあり得ないからである。

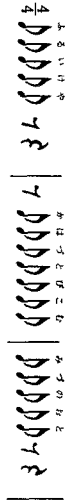
このような読者主義的態度は、一つの詩句に複数の律形態を許容することになる。たとえば、別宮貞徳は、律形態

をつぎのように示している。⁽⁸⁾

結局、五七五とはいうものの、休みまでいれればすべて八になってしまふ。八八八という同じパターンのくりかえし。二音を一拍として、音楽でいえば四拍子である。これを音楽の記号であらわせば、次のごとくになる。



ただし、休止の位置は句によって多少ずれることがあって、七音が三、四に分割されるときは、



もしくは、



の二通りが考えられる。

「かほづ飛び込む」に対して、別宮は、「カワズトビコム」と「カワズトビコム」の二種の律形態をあたえているのである。また別宮は、ここでは、「水の音」はたんに「ミズノオト」としているが、荒木の前記論文「日本詩の

「詩学」に示された定式に従えば、これは「ミズノオト」となり、別宮自身も『日本語のリズム』においては、同様な文節構成の五音句に対し、「ヤクモータツ」や「コレヤコノ」といった読みを呈示しているのであるから、「水の音」についても二種の律形態が許容されるものと見てよからう。

別宮が「ミズノオト」というような律形態をここに至ってとりあげなくなったのは、いかなる理由によるのか明らかでないが、あるいは「等時音律説」を一部容認した結果であろうか。ともかく、「どう読まれているか」を求める韻律論が、「かはづ飛び込む」に対して「カワズトビコム」と「カワズトビコム」、「水の音」に対して「ミズノオト」と「ミズノオト」というように複数の律形態をかかげるのは自然な成り行きと言えよう。また、たとえ「フルイケヤ」のごとく一つの律形態だけをとりあげたとしても、それはけっして他の律形態を排斥しているのではないのである。

定型詩歌の律は読者の享受のうち存在するという考え方の上に立った場合、読者のさまざまな享受を観察することによって四拍子というような公約的な枠をひき出すことができるであろうが、それにしても「代表」であり「典型」であり、すなわち「非拘束」のものであって、それを他に強いるような性質のものではないのである。

したがって、求めるべき律が読者の享受の場にあるとき、「どう読むべきか」を問い、読者を拘束する一つの律形態を規定しようとする私の研究は、「韻律論にかかわる基本姿勢において、すでに重大なあやまちをおかしている」ことになる。この判断に、論理上の不備はまったくない。

しかし、その読者主義に立つという前提そのものは不動のものなのかどうか。

まず第一に疑問に思うのは、読者主義の必然的帰結としての律の許容性である。

「ミズノオト」でも「ミズノオト」でよしという許容性を、この詩句の表出者である作者の側から考えてみるとどうか。

日本詩韻律論の対象としての律文とは、特別な律を有する文であり、それは律文作者の律に対する特別な関与と厳密によって表出されたものであると考えられるが、「ミズノオト」でも「ミズノオト」でもという許容、そして律文作者が表出したはずの律とは、結局読者に「どう読まれているか」に他ならないという言は、律文作者の尊厳をいぢるしく傷つけることになるう。

自らの作成した曲の音符の長さを聴衆に教えられる音楽家、鑑賞者に描線の位置を決定される画家が存在しないならば、読者主義の前提そのものを疑ってみる必要があるのではなからうか。

二

ことばの物質的素材として音と文字があるが、韻律をやどすのは音である。韻律を論じる場合、読者として書記された文字を前にしながら、問題にしているのは、その眼前の対象とは別の次元にあるものとなる。つまり、視覚的对象を通して聴覚的对象を論じなければならぬところに、韻律論のそもその困難がある。

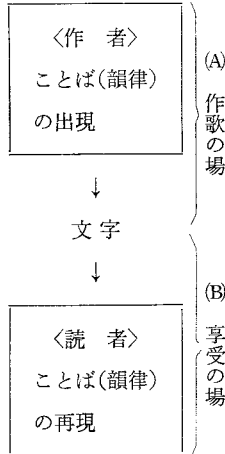
読者主義の韻律論は、眼前の書記を原初存在と見ているのではなからうか。韻律論における読者主義は、文字が詩の原初存在であった場合にのみ成立する一面的な考え方であるように思われる。

たしかに詩歌享受の実際からすれば、韻律は具体的音声として、読者の声帯を通してあらわれる。そしてその原因は紙上に配された文字の連なりであって、むしろ文字は音声でない。このとき詩歌に韻律を与える能動的主体として

読者を思うのは、むしろ自然であろう。詩歌の韻律を決定するのは、それを読む側の「美意識や言語習慣」であるという読者主義的韻律論の出現する下地がここに用意されている。

だが、詩がことばから成り、ことばの音的外形として韻律があるのならば、韻律の出現は詩の出現と重なることになる。つまり、韻律の出現は、書記以前にはたされているのである。読者主義的韻律論は、この書記に先行する作者と韻律の関係を見落としているのではなからうか。

つまり、韻律は、図のように、(A)作歌の場と(B)享受の場の双方に出現するのであり、読者主義では前者がまったく考慮されることなく、後者が詩歌の出現と享受の全体と見なされているのである。



(A)の作家の場における韻律は、(B)の享受の場の韻律に比して見えにくいということはある。それは、通常作者は具体的音声を発することなく作歌するからであり、また読者として書記された詩作品にのぞむ際は、いすれにしても、読者は作者の音声を観察できない位置におかれるからである。

しかし、見えにくく、とらえがたいということは、作歌の場に韻律という音的外形が存在しなかったということではない。

私は日本詩の韻律的原理もまた、いわゆる「くり返し」⁽⁹⁾にあると考え、日本詩の律形態における同一性を、「順序句」とその否定としての「逆律句」という語でとらえようとしたが、この同一性は、ローマン・ヤーコブソンにある「等価性」⁽¹¹⁾とよばれるものである。

この詩的言語の形態的属性としての同一性は、詩的言語の発語に聴覚的对象の伴なうことを保証するであろう。たとえば、つぎのような書記があつたとする。

リズム↓村↓ラジオ↓音楽↓栗

この書記がたとえ無言で書きあらわされたとしても、これらの語の順列が偶然でないならば、書き手はこの書記を聴覚的对象の存在なしには書きあらわせないものである。

なぜなら、この書記のならばに音的同一性を指摘できるからである。すなわち、これらの語は、リズム。ム。ム。ラ。ラ。ラ。ラ。オ。オンガク。ク。リという「尻取り」となっているのである。「ム」と「ム」が等しく「ラ」と「ラ」も等しいという判断なしには、右の語順を企てることができない。そして、二つのものが同じであると判断するためには、二つのものが較べられるものとして、何らかの形で存在していなければならない。この場合は視覚的な同一性でも概念的な同一性でもない。具体的音声でなくとも、「ム」「ム」という聴覚的な何かが作者の耳にとらえられていたと考えねばならないのである。

これは韻における同一性の例であるが、律の同一性の場合でもまったく同じことが言える。音的同一性の存在は、

作者のもとに書記に先立つ韻律があることをあかしているのである。

「人類にとって〈音声言語〉は起源的に一次的な言語であり、〈文学言語〉は二次的な言語である」⁽¹²⁾と言われるが、音の同一性をもつ詩的言語においては、音声言語は文字言語に先立つという意味で一次的であり、「文字は音を置換したものである」という意味で二次的である」⁽¹³⁾とはっきりと言えるのである。

では、韻律論の対象とすべき律とは、作歌の場と享受の場のどちらの律であろうか。

作者のもとに書記に先立つ韻律があり、韻律の企図と完成がそこではたされるのであるならば、勿論、それは作歌の場の律ということになろう。

作者と読者の関係は、対話における話者と聞き手の関係に等しいものである。むしろ詩作品の場合は、作者とよばれる話者の音声か、読者とよばれる聞き手に直接伝えられることはないが、韻律の送受の点から言えば、作者と読者、話者と聞き手はそれぞれ同様な関係にあると見なされるのである。

したがって、聞き手が話者の韻律の作成に加われないように、読者もまた作者の韻律の受け手であり、再現者ではないのである。

もっとも定型律が継承されていくには、作者の律と読者の律は基本的には同一でなければならない。作者の律は読者に正しく再現されていなければならない。

しかし実際には、四拍子というような公約数的な枠組みを受取ることはできても、個々の音の長短については、各各の読者によって微妙な差が生じてくる。ところが、律は韻のように文字との間にコードをもっていないために、それを修正することもできない。また、かえってこの枠組みのために、各音の長短がいまいなものとなるという事

情もある。すなわち、拍子という枠組みの、音と音の時間関係に対する許容度が高く、音楽的な拍の進行が読者に強く意識されるときには、句内の各音の時間量は読者の恣意による弾性化をきたすのである。

三

先に見たように、読者主義韻律論には、その正当を文芸享受の一般的通念としての読者主義の正当から得ようとする傾向があるが、この二つの読者主義は截然と区別されねばならない。

文芸享受の一般的通念としての読者主義とは、いわばことばの解釈や鑑賞におけるそれである。ここにおいて「読み方を決めるのは読者である」と言えるのは、根本的にはことば（音）と意味との関係が一对多対応を許容するからである。

たとえば、「花」（「ハナ」）は、読者（聞き手）にとってそれが発話されたときの意味としては、「実の対」でもあれば「美しいことのとえ」等でもある。

「花」（「ハナ」）
 / \
 実の対 美
 美しいことのとえ

「どういう意味か」という問いが生ずるのは、この一对多対応に原因があるのである。

この一つのことばとそれを享受する読者の反応におけるバリエーションという関係は、たしかに「水の音」という語句とそれに対する読者の「ミズノオト」あるいは「ミズノオト」といった反応との関係と等しいように見える。

「水の音」
└───「ミズノオト」
└───「ミズノオト」

そうするとここに、「花」に対して「実の対」や「美しいことのとえ」という対応を許すなら、「水の音」に対して「ミズノオト」や「ミズノオト」の対応を認めるのは当然ではないか、という論理が生まれることになる。

しかし、前者の対応関係と後者の対応関係は、まったく別のものなのである。

前者はことば（音）と意味の関係であるが、後者はことば（音）とその外形の一面としての律の関係であって、それは結局一つのものでしかない。一つのものであるならば、そこには一対一対応しかないはずである。

したがって、正しくは、

「水の音」〔「ミズノオト」〕——「ミズノオト」

もしくは、

「水の音」〔「ミズノオト」〕——「ミズノオト」

ということになろう。

明瞭なことばが発話され、それが正しく聴取された場合、聞き手が「どういう意味か」と問うことがあるが、「どういう律か」という問がないのは、ことば（音）と律の間に一対多対応が許されないからである。

読者主義的韻律論には、このように区別すべきものを区別しないという誤りがあり、またつぎの韻と律の関係に見えるように、逆に区別すべきものを区別しないという誤りもある。

読者主義的韻律論では、韻は規定できるが律の方は規定できない、また規定できないのに規定することは誤っている、すなわち律は規定すべきでない、というように考えられている。

韻と律は、つぎのように區別されているのである。

	規定すべきか	規定できるか
韻	規定すべきである	規定できる
律	規定すべきでない	規定できない

韻と律がこのように対照的にとらえられる原因は、韻はその順列によって意味をになうのに対し、律にそのような働きがないという、情報伝達における両者の役割の差にある。

伝達内容が伝達者から享受者に正しく伝えられるためには、その通信経路は精密なものである必要がある。伝達者と享受者の間に、音の代替的信号としての文字を介在させるならば、韻は文字に反映していなければならず、また両者の関係は固定的でなければならない。読者が韻を規定できるし、また規定すべきであるのは、こうした伝達の事情によるものである。

一方、律は韻のように文字にむかえ入れられないために、「水の音」を「ミズノオト」と読む者がいるし、「ミズノオト」と読む者もいるということになる。意味をになわないから、その是非を文脈から決めることもできないというわけである。

韻律論における読者主義は、このような情報伝達における韻と律の一般的な認識を出発点としている。

だが、ここには詩的言語に対する配慮がまったくないのではなからうか。

韻を重とし律を軽とするのは、言語と情報伝達の道具と見ているからに他ならない。言語の音的形態が意味の下僕とされているのである。これは日常的言語の韻と律であっても、詩的言語の韻と律ではない。日常的言語が伝達手段よりも伝達内容を優先させるのに対し、逆に伝達内容よりも伝達手段に重きをおく言語が詩的言語なのである。⁽¹⁴⁾

日本詩が韻律論の対象となるのは、日本詩が詩的言語であるからであり、伝達手段である韻律が音的価値をもつからである。音的価値をもつ韻律の形態は明らかされねばならない。

韻を「規定すべきである」のは、韻の形態そのものが音的価値をもつからで、通常の意味作用における道具としての必要からではない。律も同様に、律の形態に音的価値をやどすならば、規定できるかどうかは別にして、規定されるべきものである。

また、律を「規定できない」という結論も早計である。規定することがむずかしいとしても、まずは規定するための努力をすべきであるのは言うまでもない。

韻律論の対象となる詩的言語の韻と律は、ほんらいつぎのように共通の性質をもつはずのものである。

	規定すべきか	規定できるか
韻	規定すべきである	規定できる
律	規定すべきである	規定できる

ことばの音的外形を通常の意味作用における道具とし、そこから韻と律の役割の重軽をひき出して両者に境を入れ

る読者主義的韻律論は、日本詩を詩的言語の外に追い出し、したがって自らの韻律論をも韻律論の埒外に追いやってしまっているのである。

四

言語作品とは「意味の通じる文字の羅列」であると言ったのは横光利一であるが、われわれの言語作品観はこのことばに象徴されている。それは、言うならば、書記にのぞむ読者による作品観であり、きわめて書記的な、したがって非音的な作品観である。このような作品観においては、音声言語は決して不可欠のものではない。文字が意味を伝達しうるならば、音声言語はなくても支障のない存在なのである。

ところが、このような言語作品観が詩的言語におよぶとき、その欠陥は如実にあらわれてくる。詩的言語とは、音形そのものに価値をもつ言語の謂であり、音形のあり方に伝達されるべき情報を乗せた言語の謂なのである。

音が言語の素材である限り、音の持つ物理的性質が言語では使用され、文芸作品の表現手段としても使用される。快い音調 (euphony)、声喩法 (onomatopoeia)、parœsis と呼ばれる同じあるいは似た音の文体論的使用、頭韻法 (alliteration)、掛詞 (paronomasia)、しゃれ (calembour)、韻律などはその一例で、このほかアクセント、イントーションも使用される。アクセントやイントーションが伝達の機能を担っているか否かで詩的言語での持つ意味は変わってくる。言語の物質的素材としての音を基礎に言語芸術作品の二大区分、散文と韻文の区別もまた行なわれている。¹⁵⁾

読者主義的韻律論という、実のところ音形を軽視した言語観の上に成る考え方が、音形を最も重視しなければなら

ない韻律論にもちこまれるという奇妙な構造に、今日の日本詩韻律論の混迷の大きな原因がある。

そして、このような言語観を生じさせた最大のもは、音声を文字にのせるという、言語作品にとって不可避の構造であろう。

篠田浩一郎は、

文字に書かれ活字に組まれる説話は音声を失うばかりでなく個性的な音質をも失うから、書き手は語り手に比べてひどく不利な立場に立たされることになる。

と述べているが、⁽¹⁶⁾ 音声を文字化しなければならないことで生ずる書き手の不利は、そのまま韻文、ことに律文の作者にあてはまるだろう。読者主義的韻律論は、たんに読者としてのみ書記にかかわることで、律を不明のものとし、したがって読者の側で決めてよいものとしてしまい、このような書き手の不利を思いやることがなかったのである。

また、律文というのは、作者がその律形態に厳格な態度をもつはずのものであるが、「ミズノオト」でも「ミズノオト」でもという寛容は、勿論この厳密にそぐわないであろう。

わが国語では、「甲」【KO】や「紺」【KON】のように、音韻的音節として一音節であるものが二モーラと見なされるのも、他の短音節の時間量が一モーラとしてすべて等しく、これらがその倍の時間量をもつことがみとめられるからである。すなわち、このことは、散文や日常会話における通常の律的関与をもつても、「ミズノオト」と「ミズノオト」の差は明瞭であり、同一の聴覚印象をもつことはありえないことを示している。「ミズノオト」でも「ミズノオト」でも可とする文は、もはや律文とはよべないであろう。律文作者とは、少なくとも「ミズノオト」と「ミズノオト」の差を感受しうる存在である。

「律文の読み方を決めるのは読者である」——これほど律文作者と詩的言語を侮蔑したことは他にないであろう。作者主義的韻律論こそ、韻律論のあるべき姿である。

- (1) 荒木亨「日本詩の詩学——岩野泡鳴・福士幸次郎・木々高太郎を貫通するもの——」〔文学〕 昭52・12)
- (2) 寺杣雅人「等時音律説試論——定型詩歌はどう読むべきか——」〔文学〕 昭53・2)
- (3) 荒木亨「ソシユールと日本語をめぐって——ラングというものさしの成立のために——」〔文学〕 昭53・4)
- (4) 荒木亨「言葉と詩」〔ユリイカ〕 昭56・2)
- (5) 坂野信彦「韻律論の基本——寺杣論文をめぐって——」〔文学〕 昭53・7)
- (6) 別宮貞徳「日本語のリズム——四拍子文化論——」五〇頁〔昭52・10 講談社〕
- (7) 熊代信助『日本詩歌の構造とリズム』一頁〔昭43・1 角川書店〕
- (8) 別宮貞徳「俳句の音楽性」〔国文学〕 昭56・2)
- (9) I・A・リチャーズ『文芸批評の原理』一八四頁〔昭45・9 八潮出版社〕
- (10) 寺杣雅人「ことばと韻律について——日本詩定型論異見——」〔尾道短期大学研究紀要〕 昭57・10)
- (11) ローマン・ヤークソン『一般言語学』一九四頁〔昭48・3 みすず書房〕
- (12) 春日正三・桜井茂治『日本語の表現と構造』一四頁〔昭54・3 双文社〕
- (13) 千野栄一「ことばの芸術と芸術のことば」〔千野栄一編『言語の芸術』(昭55・5 大修館書店) 所収〕
- (14) I・R・ガリペリン『詩的言語学入門——言葉の意味と情報性——』一六頁〔昭53・8 研究社出版〕
- (15) (13)に同じ。
- (16) 篠田浩一郎『物語と小説のことば』六一頁〔昭58・6 国文社〕