

# 詩とは何か

—形、構成、リズム—

加藤 孝 男

## 詩の翻訳は可能か

夏の弔ひ

立原道造

逝ゆいた私の時たちが  
私の心を金かねにした 傷つかぬやう傷は早く復なほるやうにと  
昨日と明日との間には  
ふかい紺青の溝がひかれて過ぎてゐる

投げて捨てたのは  
涙のしみの目立つ小さい紙のきれはしだった  
泡立つ白い波のなかに 或る夕べ  
何もがすべて消えてしまつた！ 筋書どほりに  
それから 私は旅人になり いくつも過ぎた  
月の光にてらされた岬々の村々を  
暑い 溷まいた野を

おぼえてゐたら！ 私はもう一度かへりたい  
どこか？ あの場所へ（あの記憶がある  
私が待ち それを しづかに諦めた）

立原道造は大正三年に生まれ、昭和十三年に亡くなった。立原が二四歳の生涯のうち、百篇足らずの詩を書いて、それらが彼の死後も愛唱されているという事実は、詩というものの不思議な魅力を示唆している。

詩とは何か。おそらく詩を書いたことがあるものなら誰しもが一度は問いたい疑問である。伝統詩の研究に長年没頭しながら、大学などで現代詩についても講義するうちに、伝統詩を含みこんだところの詩全体について考えたいと思うようになった。

二〇〇三年にエジプトのカイロ大学で日本文学を講じたとき、詩とは何かという問題が、再び浮上した。

カイロ滞在中、国際交流基金が主催した講演会で「詩の翻訳は可能か」と題し話をしたが、その折に日本文学の研究者や、ジャーナリストなどから、示唆的な質問をいくつか受けた。

とくに日本の和歌の翻訳をしているアラブの研究者は、日本の植物、たとえば松などをどのように訳すかということで、苦心しているという。都市の周囲を沙漠で覆われている中東では、日本のように豊富な

植物を直接目にする機会が少ない。結局、松をサボテンとおきかえ翻訳をすすめているという。

日本の伝統詩である和歌においては、人間のこころを描くのに、四季折々の自然を巧く使っている。人間の心という曖昧なものを、そのまま提示することは、同じ民族といえども了解することが難しい。そこで、共通認識としての自然を比喻に用いて、複雑に絡み合うこころの様をえがきだすことに成功したのが、和歌である。

そこでの「松」は針葉樹という以上に、同じ発音の「待つ」という言葉に掛けて用いられる。人を待つとは、恋愛の相手を待つことであり、その心中の苦しさを、松という植物に仮託したのである。アラビア語に移し替えられた松は、形状の棘が似ているということで、サボテンに比較されても、言語にまるわる音感の微妙な世界は失われてしまっているのである。

私は詩の翻訳は最終的に不可能であるという結論をあらかじめ用意していた。しかし、それでは、日本とアラブという二つの文化を結びつける多くの試みは不毛に終わる。多くのアラビストたちの語るアラビア詩は、日本の詩の概念と大きく隔たるものではない。あまつさえ、現在、日本の俳句が、世界で書かれているという事実が、多く報告されている。

俳句の世界化は言語という壁を易々と超えてしまったように思える。現に俳句は英語、フランス語、ドイツ語、中国語、アラビア語など、諸々の言語で書かれているからである。日本の文化が生み出した最小の詩型である「ハイク」が、言語を超えて書かれる。このことは言語の体系を超えたなにかが、詩というものを束ねているからではないだろうか。

類似したことが日本の詩の歴史を振り返ることによっても明らかとなる。ソネットという形式は、イタリアに発祥し、ヨーロッパの詩の形式として定着した。一篇が十四行からなるソネットには、複雑な押韻

や、行ごとに定められた詩句の活用など、拘束も多い。だが、日本では、ヨーロッパから輸入したソネットを、日本の詩形式の一部とすることに成功した。「ポエム」という概念が一般に普及するのとはほぼ同じ時期に、日本でソネットは書かれ始めている。

このような詩型をもっとも愛用したのが冒頭の立原道造であった。「夏の甲ひ」は、恋愛詩である。それは日本、あるいは世界の伝統文学が繰り返して描いてきた「失恋」のテーマには違いないが、詩型式そのものからもたらされる新たな息吹が、この詩を支えている。日本の詩人たちは、ソネットの形式に習いながら、複雑な押韻などは無視することで、それを日本の詩として完成させた。

日本の青年が「ソネット」を書くことは、フランス人が「ハイク」を書くことと、同じ意味を持っている。そこには言語を超えたなにかが志向されている。それをロマンチズムという言葉に置き換えても、エキゾチズムとこの言葉におきかえてもいいのであるが、これらの言葉にはおのずとそれぞれの時代の感覚が付着している。

詩とは何かという問題は、言語という体系に即しながら、その先にあるなにかを感覚的につかまえようとする試みなのである。次の詩は詩によってそのことを記したものである。

#### 理想的な詩の初歩的な説明

谷川俊太郎

世間からは詩人と呼ばれているけれども

ふだんぼくは全く詩というものから遠ざかっている

飯を食ったり新聞を読んだり人と馬鹿話をしている時に限らない

詩のことを考えている時でさえそうなのだ

詩はなんとというか夜の稲光りにでもたとえるしかなくて

そのほんの一瞬ぼくは見て聞いて嗅ぐ

意識のほころびを通してその向こうにひろがる世界を

それは無意識とちがって明るく輝いている

夢ともちがってどんな解釈も受けつけない

言葉で書くしかないものだが詩は言葉そのものではない

それを言葉にしようとするのはさもしいと思うことがある

そんな時ぼくは黙って詩をやり過ごす

すると今度はなんだか損したような気がしてくる

詩の稲光りに照らされた世界ではすべてがその所を得ているから

ぼくはすっかりくつろいでしまう（おそらく千分の一秒ほどの間）

自分がもの言わぬ一輪の野花にでもなったかのように：

だがこう書いた時

もちろんぼくは詩とははるかに距たった所にいる

詩人なんて呼ばれて

ここには、詩とは何かということを考えるための重要なヒントがある。詩というものは夜の稲光にたとえるしかなく、光った瞬間に「見て聞いて嗅ぐ」ものだという。それは、言葉で書くしかないが、言葉そのものではない。すなわち、言葉の先にある何ものかであるというのだ。言葉はその手ざわりしか残すことができない。我々の感覚は、言葉以上に多くのことを感じ取っている。そうしたいまだ描かれ得ないもの、そうした領域を求めて、詩の言葉は突き進んでいくのである。

では、詩とは何か。もう一度、この疑問を問いかけることにする。

## 詩の典型

我々が詩を読む、詩をつくるという場合、あらかじめ心に思い描いた詩のモデルなり、典型が存在する。我々はあらゆるものをこの「典型」に即して考え、その典型からどのくらいずれるかによって、ものの価値を測定している。

たとえば、色で言えば、「赤」という色は多様である。信号の赤や、彼岸花の赤、夕焼けの赤など、我々が赤と認識しているものは、広範囲に及ぶ。そしてそれらは微妙に違うのである。だが、赤色の中でも典型的な赤というものがあり、それを中心に我々は赤色を考えているのである。

では典型的な赤とはなにか。これは民族によっても、地域によっても、個人によっても異なるのであろうが、唯一いえることは、血液の赤だけではどの民族にも共通するということである。この血の赤を典型として、その周囲に無数の赤が広がっているとも考えられる。我々がものを把握するときに、まず典型というものを考え、それとの差異によって、ものごとを認識する。

では、詩の典型はどのような形をしているのか。この場合の詩は、現代詩という意味で用いるべきかも知れない。そうしたときその詩は詩集の中的一篇であったり、国語の教科書の中の詩であったりする。我々は詩をこんな風に考えているが、じつは詩の定義はさまざまだ。たとえば、音声によって伝えられるものや、詩的な情景、またそれらに接して直覚されるもの。または、日常の中にありながら、いまだに形を与えられていないものにまで及ぶといえる。だから、典型というものを考えることによって、詩というもののイメージを特定しておきたいのである。

さて、一般的に我々は詩というものを、印刷された記号（言葉）の塊として捉えている。これが現代において、もともと典型的な詩の姿ではないだろうか。それならば、詩の長さをどう考えればいいのか。

冬眠

これは草野心平の『第百階級』という詩集に収められた有名な作品である。蛙の冬眠を黒丸によって暗示している。これは一回限りの意表を突いた試みといえる。おそらく紙に印字されたものでは世界最短ではないだろうか。詩はこの短さから、どのくらい長い長さのものまで許容することができるのか。

たとえば、日本の詩の良質なものは短編小説のなかにあるとよくいわれる。このような言い方は、小説と詩の境界がはっきりと線引きしにくいことを物語っている。たとえば、『平家物語』のような古の物語が壮大な叙事詩であるといわれることもある。そうなれば、ほぼ無限大のところまで、字数は高まっていく。

反橋（部分）

川端康成

五つの私は母に手をひかれて住吉へ参りました。手をひかれてというのが決して形容ではなく、私は手をひかれなければおもてに出られないような子供でありました。私と私の母とは反橋の前

に長いこと立っていたように思います。私には反橋がおそろしく

高くまたその反りがくうっとふくらんで迫ってきたようにおぼえています。母はいつもよりもっとやさしく私をいたわりながら、行平も強くなったからこの橋が渡れるでしょうと言いました。私は泣きそうなのをこらえてうなづきました。母はじっと私の顔を見ました。

「この橋を渡れたら、いいお話を聞かせてあげるわね。」

「どんなお話？」

「大事な大事なお話。」

「可哀なお話。」

「ええ、可哀な、悲しい悲しいお話。」

そのころ大人は可哀で悲しいお話を好んで子供に聞かせたものであったようです。

反橋はのぼってみると案外こわくありませんでした。私は自分の力に驚きました。ひとりでのぼれたように思っていますが、しかし母が手を引っぱってくれたか抱き助けてくれたかがほんとうであったようにも思います。とにかく橋の頂上で得意の絶頂でした。その橋の上で母はおそろしい話を聞かせました。

母の言葉ははっきりおぼえておりません。母は私のほんとうの母ではないと言ったのであります。私は母の姉の子で、その私のほんとうの母はこのあいだ死んだと言ったのであります。

反橋は上るよりもおろる方がこわいものです。私は母に抱かれおりました。反橋の頂上でそのような話をするのはあまりに芝居がかっているように思われます。ほんとうにその時五つの私が反橋を渡ったのでありましょうか、それさえ疑い出すと記憶は怪しくなります。私の妄想が描き出した夢であるのかもしれない。しかし五十年前の女は神に祈って打ち明けるのに、幼い私が反橋を渡る力を見たかったのかもしれない。私のうぶすなまいるは住吉神社でありました。

姉の死という衝撃で真実を明かさずにいられた母を私は憎みはしませんし、それが反橋の上であつたかかなかつたかはとにかく母の白いあごに涙の流れたのをおぼえていますけれども、私の生涯はこの時に狂ったのであります。

これは小説「反橋」の一部である。川端は生まれて満一歳のときに父を、翌年に母を、七歳で祖母を、十歳で姉を失い、最後には祖父を十五歳で失った。このような彼の生涯がこの作品に影を落としている。これはあきらかに短編小説の一部であるし、またこの部分のみで完結するともいえる。これが小説であるのは、作品内の幼い行平と母との会話。ストーリーの展開。まさに小説の典型といつてもいいが、量的に言えば、この作品を散文詩とみなすこともできる。

詩の一形態に散文詩というものがあって、専門の詩人たちもこの領域に挑戦し、それは詩史において特別な位置にある。

いわば、詩というものはジャンルのにはきわめて不安定で、安定したジャンルである短歌・俳句のような定型詩と、物語や小説といった長編の読み物との境界にあって、フアジーな形で揺れているのである。すでに散文詩と短編小説との境界があいまいである以上、その二つの領域には明らかな一線を引きがたいのである。

しかし、詩と小説とは本当に区分けできないものなのであろうか。

## 詩の構成

詩には古くから作詩法というものがあり、それに則ることで書かれてきた。すなわち、詩は、これまで詩とよばれる言葉の遺産を意識することによって生み出される様式なのである。

明治まで詩といえば、漢詩を指し、その漢詩は、決められた形を持つがゆえに、決められた束縛、すなわち作詩術をもつことで知られて

いた。

勸酒 于武陵

勸君金屈卮 君に勧む 金屈卮きんくつし

滿酌不須辭 滿酌 辭するを須いず

花殘多風雨 花殘いて風雨多し

人生足離別 人生 別離足る

于武陵は唐代の詩人である。この形式は、五言絶句。脚韻などの作法もあるが、ここでは構成をみていこう。

一般的に四行詩の構成の場合は、「起承転結」が理想的な形とされている。「勸酒」という詩を起承転結で示すと、次のようになる。

起 コノサカヅキヲ受ケテクレ

承 ドウゾナミナミツガシテオクレ

転 ハニアラシノタトエモアルゾ

結 「サヨナラ」ダケガ人生ダ

これは「勸酒」を訳した井伏鱒二の「厄除け詩集」によった。くだけた訳からこの詩の構成がさらによく見えてくる。

起承転結の作詩の場合、もっとも難しいのは「転」の部分である。このところできかに話題の転換をはかるか。詩の成功、不成功も転の部分によって決まる。

起から承では、別れていく友人と酒を酌み交わしている場面が描かれる。ところが、転で「花に嵐のたとえもあるぞ」と、行間が大きく飛躍する。そうして、「起」・「承」で綴られたことと、「転」で転換された話題とが「結」に流れ入るのである。つまり、二つのイメージ

の統合というものが、ここで行われている。さらにこれらは各行で細分化され、行から行への跳躍に微妙な転換が行われ、それが大きく「転」で変化し、「結」に至るのである。

五言絶句の場合の承から転への移行は、それをもっとも劇的に示していると言える。

こうした起承転結の技は、いわゆる典型的な詩において多くもちいられている。たとえば、先に引用した川端康成の「反橋」にも、こうした構成がみられるのである。

もういちど「反橋」に返ってみると、七五三で住吉神社にお参りした行平が、母親と反橋を渡るということが第一エピソードとして描かれる。だが、それだけでは完結した小説としての面白みはない。そこで、転にあたる部分の第二のエピソードが挿入される。

五歳の行平は母親に手を引かれて反橋の頂上に登る（第一エピソード）。そこで母親から可哀想な悲しいお話を聞かせてもらうことになっていた。ところが、その不安定な反橋の頂上で母親が行平に話したのは、おまえは私の本当の子供ではないという残酷な話（第二エピソード）であった。その部分で読者は裏切られ、瞬時に物語の本質を読みとるのである。

この構成は、起承転結などと一般的に言われているが、別の言い方をすれば、第一エピソードと、第二エピソードとの統合である。第二エピソードはこの場合、サブストーリー（*sub story*）＝涙をそそる話）ともなっている。

小説などの構造を丹念にみると、このような異質なエピソードの取り合わせが、読者の想像力を刺激するように書かれている。

詩における起承転結の技は、そのもっとも単純化されたものであるといえる。

次の詩でそのことが確認できる。

はじめてのものに 立原道造

ささやかな地異は そのかたみに

灰を降らした この村に ひとしきり

灰はかなしい追憶のやうに 音立てて

樹木の梢に 家々の屋根に 降りしきった

その夜 月は明かったが 私はひとと

窓に凭れて語りあつた（その窓からは山の姿が見えた）

部屋の隅々に 峡谷のやうに 光と

よくひびく笑ひ声が溢れてゐた

——人の心を知ることは……人の心とは……

私は そのひとが蛾を追ふ手つきを あれば蛾を

抱へようとするのだらうか 何かいぶかしかった

いかな日にみねに灰の煙の立ち初めたか

火の山の物語と……また幾夜さかは 果して夢に

その夜習つたエリーザベットの物語を織つた

「ささやかな地異」とあるが、これは浅間山の噴火を指す。この詩

がつくられた昭和十年ごろ、浅間山は小噴火をしていたという。その火山灰が作者の滞在した信濃追分にも降っていたのである。

そして、二連目の恋人との語らい。月の明るい晩に山の見える窓辺で、楽しく語り合っている光景が描かれる。

三連は、「転」の部分である。ここでは蛾を登場させ、場面転換をはかっている。明るい空気が、蛾の登場によって、暗い影をひきはじめる。それは後の別れを暗示するといえる。

四連は「結」。三つの物語がここで結ばれ、完結する。活火山の物語と、登場人物の恋の物語と、その夜読んだ小説「みずうみ」の悲しいヒロイン、エリーザベットの物語とを重ねている。こうした三つの物語があるいは縦糸となり、あるいは横糸となって夢の中に織り込まれていくのである。

ソネットは四連、四連、三連、三連という決められた行数をとっているために、あらかじめ作者の思いが配分され、詩の中に描き込まれることになる。こうした四連構成は、詩のもっとも典型的な構造ともいえ、とくに「転」の部分で、いかに作品の空気を変えることができるかというところが、重要といえよう。

これまで見てきたように、詩というものは短歌や俳句といった短詩型文学と、小説や物語のような長編文学との間に挟まれたきわめて不安定な形式である。この不安定な形式は、ソネットや漢詩のごとく形を定めることで、安定感を得てきたのだといえよう。

また、詩には愛唱に適した長さというものがある。愛唱されるに適した長さとは、人間の記憶の中に定着し、口承するのに適した長さと言うべきかも知れない。さらに、詩集という形で残す場合には、読みやすい量というものをおのずから選択する。それは、見開きのページ、すなわち、二ページの分量を中心とするものである。そこに詩が収まれば、全体が視野に入る。このように歴史的には、詩を伝える媒体、すなわちメディアそのものが、詩の長さを規定してきたことになる。起承転結もそのような長さに対応しているのである。

ここで詩というものの定義を、長さや構成ということから定めることができるが、それはあくまでも典型的な詩についてだけいえることなのである。詩が文学である以上は、そうした慣習を裏切ることによって、ジャンルそのものを活性化してきた。そうなる、詩というものは長さや、構成からではとうてい行き着くことのできない本質的な形をもつものであるということが出来る。

## 詩の音韻

言葉には、二つの大きな要素がある。それは音と意味である。この二つは表裏一体とみなされていない。情報の伝達を重視するなら意味にウエイトが置かれねばならない。ところが、詩が詩であるために必要なものは、必ずしも情報の伝達ではない。新聞記事に詩的な要素が少ないように、詩が詩であるために必要なものは、情報ではなく、別の要素なのである。

萩原朔太郎は詩とは言葉の音楽であるといったが、マンドリン奏者の朔太郎は、詩の音楽性に殊の外敏感であったに違いない。

そもそも巷に流れる歌謡曲を我々はいちいち意味を辿りながら聞いているわけではない。耳から聞えるものは、とくに音としての耳障り、いかなれば快不快によってその価値を判定している。

詩は原初的には独特の調べによって口誦されていた可能性が強く、その発祥から音の要素を重要視していたのである。

さて、調べというのは、(調子といっても、リズムともいってもいいが、そのようなものは、)一定の音の繰り返しによって形成される。

あしびきの山鳥の尾のしだり尾のながながし夜をひとりかも寝む

百人一首にもある柿本人麻呂の歌。この歌は独り寝の寂しさを詠むことに主眼があるが、その詠み方に工夫が凝らされている。それは長い夜という部分を修飾する「山鳥の尾のしだり尾」という部分。長く垂れた山鳥の尾というほどの意味だが、この山鳥をさらに「あしびきの」という言葉が修飾している。これは山という言葉に専属でかかる言葉(短歌用語で枕詞)とされている。このように、ほとんど意味のないような修飾語(短歌用語では序詞)をもちいて、夜の長さを強調

している。

ところが、この和歌は意味のみでは捉えられない魅力をもっている。それは音の要素なのである。まず目につくのが上句の各句にみられる「の」の連続である。ほぼ無意味と思われる上句も、この「の」の連続によって一定のリズムを生み出しているのである。ところが下句(七七)においては、「の」を一切つかってはいない。だからといって音がここでとぎれてしまったわけではないのだ。この「no」を引き継ぐように、「ながながし」、「すなわち」「na」が使われることで、「no」の「u」音を引っ張っていく。さらに結句の「ねむ」は「ne」である。原理的には、「u」の音によって、この一首は連続していることになる。

さらに「あしびき」に表われた「し」は都合三度も表われ、やはりリズムを整えるのに一役買っている。このように詩の隠し味としての音韻は、詩を作る上で重要な役割を担っているのである。このような和歌における言葉の用い方(広い意味でのレトリック)が、明治初期に移入された詩の翻訳や制作に大きな影響を与えることになる。現代詩は、漢詩や和歌といった伝統詩のモデルチェーンジによって、容易にこの国の表現形式の一つとなることができたとみなすことができよう。

### 落葉

ポオル・ヴェルレエヌ

上田敏訳

秋の日の  
ギオロンの  
ためいきの  
身にしみて  
ひたぶるに  
うら悲し。

鐘のおとに

胸ふたぎ

色かへて

涙ぐむ

過ぎし日の

おもひでや。

げにわれは

うらぶれて

こゝかしこ

さだめなく

とび散らふ

落葉かな。

上田敏の訳詩集『海潮音』のなかの代表作である。この本は明治三八年の十月に刊行され、日本の詩壇に大きな影響を与えた。『海潮音』に訳された詩は、イタリア、イギリス、ドイツ、フランスの詩人二十九人の五七編に及ぶ。とくにヴェルレエヌは、詩そのものに音楽性を重視した詩人であった。

この詩を簡単に解説しておく、**「ギオロン」**はバイオリンのことであって、そのため息が我が身にしみるといふ。後に原詩を掲げるが、この「ギオロンのためいき」というのは、秋風の比喩となっている。だが、この詩では、バイオリンの音がじっさいに聞こえてくるような錯覚を覚えるのである。

じつはタイトルの「落葉」も、原題は「Chanson d'automne」であって、「秋の歌」となる。「落葉」というタイトルは、三連目に表れる落ちぶれた自分を「落葉」にたとえるというところからとって

る。

すでに日本の和歌の世界では、自然を心の比喩とすることは常套手段となっていて、改めてこの詩の世界にみるべきところはないが、しかし、遠くフランスの象徴詩が日本の伝統詩と接するとき、はじめて表現者たちは、詩の可能性について目を開かれたに違いない。

内容面での和歌との類似性の他に、この詩には和歌的な要素が多く取り入れられている。それは第一連にみられる「の」の連続である。それは五、五、五で連続するため、むしろうるさいほどだが、これは原詩のイメージを移し替えるときに、上田が苦心したところであった。次の原詩をみると、詩の音楽性を重視したヴェルレエヌの意匠がはっきりとあらわれている。というより、ヨーロッパの詩には、伝統的に rhyme と呼ばれる韻が効果的に用いられているのである。

#### Chanson d'automne

Paul Verlaine

Les sanglots long  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon coeur  
D'une langueur  
Monotone.

Tout suffoquant  
Et blême, quand  
Sonne l'heure,  
Je me souviens  
Des jours anciens

Et je pleure.

Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
Qui m'emporte  
Deçà, delà,  
Paréil à la  
Feuille morte.

韻とは詩の調子をよくするために詩のなかに一定の間隔で同一または、類似の音声を用いることをいう。この詩の場合、「Chanson d'automne」というタイトルが示すように、「on」という音が二度用いられ、この音が詩のなかに繰り返し用いられることで、この詩は一九世紀末の退廃を、すなわち墮落していくような感覚を音的イメージとして展開している。

むろん、この隠し味としての音韻が、翻訳によって消えてしまうことは致し方ないことである。だが、上田はその「on」という音声を日本語に移し替えようと試み、それが「の」「すなわち」「no」として、第一連にあらわれているのである。

これは極端にわかりやすい例ともいえよう。これをもって、日本語の音韻は単純であるとはいえないのである。言語の音感に敏感な詩人のみがなした技にも注目したい。

詩は言葉の音楽であるといった朔太郎の代表詩集『月に吠える』(大正6・2)のなかに「殺人事件」という詩がある。

#### 殺人事件

とほい空でびすとるが鳴る。

またびすとるが鳴る。

ああ私の探偵は玻璃の衣裳をきて、

こひびとの窓からしのびこむ、

床は晶玉、

ゆびとゆびとのあひだから、

まつさをの血がながれてゐる、

かなしい女の屍体のうへで、

つめたいきりぎりすが鳴いてゐる。

しもつき上旬のある朝、

探偵は玻璃の衣裳をきて、

街の十字巷路を曲つた。

十字巷路に秋のふんすぬ、

はやひとり探偵はうれひをかんず。

みよ、遠いさびしい大理石の歩道を、

曲者はいつさんにすべつてゆく。

この詩に描かれた世界は夢の世界のようで異様である。遠い空でピストルが鳴るのは、誰かが撃たれ、殺人事件が起こったことを示しているが、ピストルが「びすとる」とひらがなで書かれることで、そこからリアリティーが消失してしまふ。

いうまでもなく、言葉には意味と音声の両面があるが、「びすとる」とひらがなで書くことで、もうこの詩からは意味よりも音の世界に傾注して欲しいという作者のメッセージが聞こえてくるようである。

その証拠に、私の探偵は、私の雇った探偵ではなく、私のなかの探偵というやや倒錯した意味となるのである。そうして、その探偵は現実にはあり得ない。玻璃、すなわちガラスの衣裳に身をつつんでいる。

その探偵が、恋人の窓から忍び込むと、水晶の床に恋人が撃たれて

倒れている。そこにはなんら脈絡はないが、人は夢を見ているとき、このような脈絡のない意識をたどることがある。

恋人の指の間からは、真つ青な血が流れている。探偵は、犯人を捜して、街の十字巷路に来るのであるが、十一月の冷たい朝らしく、冷え冷えとした噴水がそこにはある。このように、「殺人事件」の全体は、冷たい感覚で貫かれているといつてもいい。

十字巷路で探偵が愁いを感じていると、遠い大理石の舗道を犯人がすべるように逃げていくのを発見する。むろん、すべてがつくりものの世界のように、それが滑稽にも映るのである。だが、作者は最初にこの詩は、夢のこととして処理してくださいとメッセージを発していた。読者は、その冷え冷えとしたイメージを愉しめばいいのである。作者はそうしたイメージを描くにあたり、詩全体に冷たい韻を配置している。

それは最後の「みよ、遠いさびしい大理石の歩道を、曲者はいつさんにすべつてゆく。」という箇所集中的に表れている。種明かしをすれば、「s音」である。「さびしい」「大理石」「曲者」「いつさんに」「すべつていく」という具合に、これらの語すべてに「s音」が入っている。この「サ行」の音は日本語でははなはだ人気のある音で、さびしく、冷たいイメージをとまなっている。この音が詩全編に流れているのはいうまでもないが、それはタイトルの「殺人事件」にも「朔太郎」という名にも配置されているのが不思議である。

最後の行で、「犯人は一生懸命逃げていく」とでもいうべきところを、「曲者はいつさんにすべつていく」と、わざわざ、「s音」の言葉を選んだのも、そのような音感によってであった。

詩とは、このように一定の音を繰り返し用いることで、そこにリズムを生じさせ、作者の持つ独自の拍子を読者に伝播するものなのである。

## 詩のリズム

詩とは一定の音を繰り返すことで、作者の持つ独自のリズムを伝えるものである。それが意味とあいまって、詩的イメージの世界を描き上げる。ある感覚を描き出すときに、比喩や言葉の組み合わせによって、その感覚にもっとも近いものに迫っていく。その感覚的把握を、音感のリズムによって捉えたものが、オノマトペ（擬音語・擬態語）であり、それを効果的にもちいることで、詩のリズムに弾みを付けることができる。

たとえば、鶏の鳴き声の擬音語は、言語によって違う。鳴き声や音は、それぞれの言語体系のなかに組み込まれることで、音ではなく言語となる。たとえば、鶏の鳴き声は「コケコッコ」であるが、これは歴史的に認められた日本語なのである。ところが、萩原朔太郎は、「鶏」という詩のなかで、その鳴き声を次のように表現している。

とをてくう、とをるもう、とをるもう。

これは詩人の感性が、外界の音を言語に溶かし込み、創造したものであり、音と言語との端境にあるといえる。これを音喩と考えれば、音喩は新たに創造されるものであるということになる。

音喩の考え方は、近年、マンガなどの世界で多く使われている。マンガは、音喩を絵と組み合わせることで、我々の日常感覚に限りなく迫っている。だが、この音喩をもっとも効果的につかってきたのは、詩の世界であった。

サーカス

中原中也

幾時代かがありまして

茶色い戦争がありました

幾時代かがありまして

冬は疾風吹きました

幾時代かがありまして

今夜此処での一と殷盛り

今夜此処での一と殷盛り

サーカス小屋は高い梁

そこに一つのブランコだ

見るともなないブランコだ

頭倒さに手を垂れて

汚れ木綿の屋蓋のもと

ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

その近くの白い灯が

安値いリボンと息を吐き

観客様はみな鰯

咽喉が鳴ります牡蠣殻と

ゆあーん

ゆよーん ゆやゆよん

屋外は真ッ闇 闇の闇

夜は劫々と更けます

落下傘奴のノスタルヂアと

ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

空中ブランコが揺れる様を、「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」

とオノマトペで表現している。これも一定の音を繰り返すことでリズムをとっているのである。

この場合のオノマトペは、音ではなく、物事の状態であるため、擬態語というのが適切であるが、詩人の直感的な把握によっているので、広い意味での音喩に含めることができる。

「サーカス」はよく知られた詩ではあるが、その構造は単純ではない。現前のサーカスを描写するのに、暗い時代から説き起こす。だが、詩の主眼は、血湧き肉躍る空中ブランコにはかならないのだ。

詩において、記憶されるべき一行というものは重要である。一行が記憶されるためには、全体の構成が、その行にむけて収斂されていなければならぬ。そして、その行が繰り返されることによって、詩に躍動感が生み出される。

すぐれた音喩は理屈抜きに、読者の心を捉え、リフレインによっていっそう一篇に生命力を付与するのである。

音喩の詩の典型的なものを次に示そう。

あめ

山田今次

あめ あめ あめ あめ  
あめ あめ あめ あめ  
あめはぼくらを ざんざか たたく  
ざんざか ざんざか  
ざんざか ざんざか  
あめは ざんざん ざかざか ざかざか  
ほったてごやを ねらって たたく  
ぼくらの くらしを びしびし たたく  
さびが ざりざり はげてる やねを

やすむことなく しきりに たたく

ふる ふる ふる

ふる ふる ふる

あめは ざんざん ざかざん ざかざん

ざかざん ざかざん

ざんざん ざかざか

つきから つぎへと ざかざか ざかざか

みみにも むねにも しみこむ ほどに

ぼくらの くらしを かこんで たたく

この詩は、音喩のオンパレードである。雨の音やその降り方の形容を、あるいは「ざんざか」といったり、「ざんざん」といったり、「ざかざん」といったりしている。さらに、バラックの錆びついた屋根を、「ざりざり」と表現する。そうした戦後の貧しい暮らしを、雨は「びしびし」叩くのである。

ここに表現されたのは作者の昂揚感であって、理屈ではない。作者が感じたままをオノマトペによって、表現し、きびしい生活が感覚的に把握されているのである。

この詩が発表されたのは昭和二年であるが、同時代の詩が貧窮という現実を直視し、描きすぎることによっていずれも古びてしまったのに対して、この詩のみは現代の目から読み直しても、古びることがない。余計なことを書かず、ただ、そこには軽快なリズムがあるだけだからである。重いテーマを浮力をつけて描くには、大きな力量が必要となるが、この詩では、音喩そのものの繰り返しによって、さらにリズムミカルになっている。

ただ、その場合も、繰り返すことで、読者に飽きぐるるのを、語を転調させることによって変化させている。

このような音の繰り返しは、もう少し大きな単位で、語句の繰り返し

しとなって表われる。

楽しい中絶

栗田江里子

それは

あなたの脳と神経に

覚えてもらいたい やきつけない

爪痕の残った下腹部に

小骨が刺さっていると

オボレテイル オボレテイル

穴のあいた 胃袋に浮かぶ

小骨たちが

脳と神経に伝えようと

それは 楽しい中絶

それは うれしい中絶

それは いやしい中絶

それは 夢見る中絶

それは 気持ちいい中絶

それは 正しい中絶

それは 青い中絶

それは いとしい中絶

あなたの中絶

彼女の中絶

世界の中絶

夜はいつも中絶

朝もかならず中絶

言葉の中絶

音の中絶

意味の中絶

頭の中絶

小骨は中絶

すべて

それは たのしい中絶

この詩には「中絶」という衝撃的な言葉が繰り返されている。繰り返されることによって、読者はおのずと作者のリズムにからめ取られていく。言葉の力というものがあるとすれば、それは発話者のリズムに受け手が動かされることをいうのであろう。それは命令されるのではなく、次第に意識が波打ち、乗せられ、作者のペースにはまってしまう。だが、詩においては、繰り返しがあまりに単調すぎると、眠くなってしまう。時に、調べを転調させる工夫が凝らされている。

前の詩の例で言えば、「それは…中絶」というパターンが、途中から「…の中絶」というパターンに変化するのである。こうした転調によって、読者は詩の単調さから免れるのである。こうした繰り返し、転調、繰り返しという変化によって、読者は現実の世界からかすかに飛翔していくことができる。それは、中絶のかなしみが、作者のリズムによって、複雑なニュアンスをもった楽しさへと変化している。これは詩の世界がなし得る魔術であるといえる。

手を清潔にしたい

そして髪をかきあげたい

手を洗っています

もう二十回洗いました

今二十一回めです

夜です

とても寒い

虫の声みtainな音が聞こえます

しんしんしんしんと言っています

白いネグリジェの裾が

床に触れるのではないかと不安です

蛇口に水をかけます

いっかい、にかい、さんかい、よんかい…

十かい、十一かい、十二かい

蛇口をしめます

蛇口の飛沫が

また、ついでにしまいました

もう一度やりなおします

蛇口をひねります

蛇口についた誰かのバイキンが

指先にこびりつきます

何度も洗います

何十回も手をこすります

冷たい水です

流しをバイキンが流れてゆきます

バイキンが吸水口のところにとまります

蛇口についているバイキンを

水をかけておとします

バイキンはなかなかおちません

何度も水をかけます

やっと、おちたみたいです

蛇口をしめます

でもまだバイキンは

私の手に残っているかもしれない

私は、髪をかきあげたい

黒くて長い髪が

あごのところにたれてきてすぐったいのです

私は、髪を耳にかけたい

でもバイキンが残っているかもしれません

バイキンは髪にこびりつくかもしれません

私はもう一度だけ手を洗って

それから髪を耳にかけようと思います

蛇口をひねります

ほらバイキンがついた

何度もこすります

手の先が赤く、しびれてきました

ネグリジェの裾がとても気になります

涙がでてきます

どうして私は泣いているのでしょうか

鼻水もでてきます

でも手はバイキンで汚れていて

鼻をぬぐうことができない

蛇口にはだれかのバイキンがついています  
ネグリジェの裾から  
廊下のしめったバイキンが上がってきます  
私はどうすればいいのだろう  
そう思うと体が硬直します  
蛇口に水をかけます  
かけながらネグリジェの裾が気になります  
もう黄ばんでいるのかもしれない

手を

清潔にしなければなりません

蛇口に水をかけます 速く

もっと速く

体が硬直します 速く

速く ハヤク

蛇口に水をかけます

現代詩というものは、多かれ少なかれここでみたように、繰り返しを本領としている。音や言葉やフレーズの繰り返しによって成り立っている。その繰り返し部分を微妙に変化させることで、詩に「序破急」を生み出している。

言葉の繰り返しによって生み出されるリズム。そのリズムが生命体のもつリズムと共振することによって、詩はメッセージを音の波動として伝える。詩のリズムは、詩人その人のもつリズムに他ならず。詩は、言葉の繰り返しによって、人間の原始的なリズムをなぞったり、進化し速くなった人間のテンポを描いたりする。また、単調なリズムを意図的に外すことによって、読者の意表をつくこともできる。そのリズムの強弱、粗密が、意味を超えたりアリティとなるのである。

ここにあるのは、言葉そのものの長さや短さではなく、そのリズム

の変化そのものであり、そのリズムの変化が、意味を伴うことで、人間という複雑体のあらゆる側面を描き出す。

その意味で、詩は固有の言語に密着してはいるが、音の繰り返しや、リズムの生成という根本的な原理において、文化をまたいで理解されるべき可能性をもっているといえる。

詩の究極は音であるといえ、純粹な音楽に近づき、言語体系を超えて共有されるものか近づく。また、詩の言葉には、イメージに還元されるもう一つの顔をもち、それらが音声的な要素と絡み合うことで、詩の独自の迷宮をつくりあげているといえる。

詩におけるイメージの考察については、別稿に譲らねばならない。

#### 参考文献

- 『立原道造全集』第一巻（角川書店）
- 中村真一郎編『立原道造詩集』（角川文庫）
- 佐藤和夫『海を越えた俳句』（丸善ライブラリー）
- 北川透『詩的レトリック入門』（思潮社）
- 『日本の詩歌』24巻（中央公論社）
- 谷川俊太郎『世間知らズ』（思潮社）
- 『草野心平全集』（筑摩書房）
- 『川端康成全集』（新潮社）
- 『日本の詩歌』28巻（中央公論社）
- 有吉保『百人一首』（講談社学術文庫）
- 吉田精一『日本近代詩鑑賞—明治篇—』（新潮文庫）
- 『萩原朔太郎全集』（筑摩書房）
- 『中原中也全集』（角川書店）
- 安西均『戦後の詩』（現代教養文庫）
- 加藤孝男編『新編 二十歳の詩集』（三恵社）
- 榊原淳子『世紀末オーガズム』（思潮社）

（本学教授）