

# ベールイの『弁証法としてのリズムと『青銅の騎士』』の解析 —詩のリズム曲線に関する仮説について—

柿 沼 伸 明

序 ベールイは、どのようにロシア詩を解釈しようとしたのか？

アンドレイ・ベールイ (1880-1934) が著した詩論は、大きく分けて2つある。1つ目は、論集『シンボリズム』(1910 ; 以後, Simvolizm から SL と略) に収められた、4本の論文(「抒情詩と実験」、「ロシア詩弱強4歩格の特徴づけの試み」、「弱強格の2音節詩脚に表れるロシア抒情詩人のリズムに関する比較形態学」、「A. C. プーシキンの詩『乙女よ、私の前で歌わないで』(記述の試み)」。2つ目は、『弁証法としてのリズムと『青銅の騎士』』(1929 ; 以後, Ritm kak dialektika...から RD と略)である。2つを結ぶ中間的な時期に書かれた彼の詩学的論文も多くあるが、本稿ではとり扱わない。

2つの詩論に共通するのは、詩のリズムの計量(数値)化とグラフ(図)化という考え方である。他方、両者の差異は、着眼点にある。詩は、詩全体<詩連<詩行<詩脚というように4重に構成されているが、SLにおいてベールイは詩脚に眼を凝らし、1詩行内における詩脚同士の関係性から、詩行の関係を究明しようとした。RDでは、詩脚よりも大きな単位である詩行に着目し、詩行同士の関係性から詩連同士の関係を照射して、詩全体の総理解をめざした。つまり、SLとRDにおける思考方向は、はじめに詩のどの単位の関係性に焦点を合わせるかに違いがあるものの、詩の下位単位の関係性から次の上位単位のそれに向かうという点では共通している。上記を定式化すると、以下となる。

SL : 詩脚の関係性 → 詩行の関係性

RD : 詩行の関係性 → 詩連の関係性 → 詩全体

さらに、SLには存在せず、RDで新たに付け加わった視座が、「形式と内容の相関関係」である。換言すると、SLでベールイが追究したのは音の問題だけだったが、RDでは音の問題から発して詩全体の意味までを論及している。本稿の基本課題は、SLの詩解釈がどのようにRDの考量に拡大していくかを明らかにすることである。

## 1. ベールイ詩論のロシア20世紀文学界における評価

まずは、ベールイの詩論をとりまく文学史的経緯とロシア文学界での評価について、簡単にまとめる。

SL が刊行された 1910 年当時、ロシアの文学批評界では、ベリンスキー、ゲルツェン、チェルヌイシェフスキー、ドブロリュエボフの流れをくむ、政治と文学を関連づける功利主義的な文学観が大勢を占めていた。こうした情勢下で、ベールイは、「抒情詩と実験」において、いったん詩のテキストから内容の解釈史を切り離して、文学形式固有の法則を照明する研究路線を宣言した。これは、即座にロシア詩学界に反響を呼んだ。ロマン・ヤコブソンの弟子にあたるヴィクトル・エルリッヒの記述によると、ベールイの論文は、「詩的言語研究サークル」(ОПОЯЗ) に属するトマシェフスキー、トゥイニャーノフ、ブリークなどのフォルマリストに影響を与え、彼らは 1919 年に記念碑的な『詩学——詩的言語論集』(1923 年までに 6 巻を発行) を創刊することになる。<sup>1</sup> フォルマリストの旗手であったシクロフスキーも、論集第 2 巻に掲載された「手法としての芸術」のなかで、知覚を困難化させる詩的言語の研究例として SL を挙げ、「芸術理論を確立しようとする英雄的な試み」<sup>2</sup> と評している。つまり、SL の 4 論文は、1910~20 年代のロシア詩学研究の方向性を決定づけ、フォルマリズムを胚胎したといえる。

しかし同時に、SL は、詩学を専門とする国内研究者から鋭く批判された。批判の急先鋒に立ったのが、ロシアにおけるゲルマン学の創始者ヴィクトル・ジルムンスキーである。彼は『韻律学入門——詩の理論』のなかでベールイの功績を高く評価しながらも、その欠陥をも指摘する。<sup>3</sup> ジルムンスキーの批判は RD 理解の鍵ともなるので、以下、その要点を詳述する。第 1 に、詩のリズムのグラフ化と数値化の手法は失敗である。なぜなら、詩論では弱強格からの逸脱のみが取り上げられる一方、朗読の實際上、韻律上は弱音節とみなされる 1 音節語にアクセントがきて、長く(遅く)発音される現象(отягчение неударных слогов) は、リズムの観点から検討されていない。具体的には、次の 2 ケースがある。弱強格が強弱格(хорей; 例 Бой барабанный)になる場合と強強格(спондей; 例 Швед, русский)になる場合。また、リズムは詩連の枠内で感知されるが(詩連と詩連の間には休止がくる)、ベールイは詩連の区切りを無視している。第 2 に、詩の形式(例えば、4 行 1 連詩、14 行 1 連詩など)やジャンル(例えば、オード、エレジーなど)に固有なリズムの特徴があるかもしれないのに、これが考慮されておらず、統計結果が信用できない。さらに、統計処理のための資料が全部で 596 詩行と少なすぎる。第 3 に、詩論の最大の弱

<sup>1</sup> Victor Erlich, *Russian Formalism: History — Doctrine* (the Hague and Paris: Mouton, 1969), pp. 36-41, 214-218 (初出は、1955 年)。

<sup>2</sup> Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. Т. 1-2. С. 104.

<sup>3</sup> Жирмунский В. Введение в метрику: Теория стиха // Теория стиха. Л., 1975. С. 31-39.

点が、著者の主観的独断が混入していることだ。ある詩のリズムが豊かまたは貧弱であり、それゆえ芸術的に優れているまたは劣っているなどとはいえない。詩のリズムは、詩人によるリズム課題の選択であり、韻律から逸脱すればするほど、詩のリズムが優れているわけでない。第4に、韻律から逸脱した詩脚について、пиррихий, хорей, спондей, пэон (UUU/)等の古典韻律学の用語を使用することには問題がある。なぜなら、詩人個人のリズムはどうであれ、複数の詩行を鑑みて、詩が一定の韻律パターンに依拠していることは確かだからだ。韻律分析の仕方が怪しい箇所——とくに1音節語 («как бы дремотой объят»)と合成語 («белокрылые виденья»)——もまた存在する。

スターニズムの台頭にともない、1930年にフォルマリズム運動はソ連で扼殺される。<sup>4</sup>しかし、1940年代にアメリカに渡ったフォルマリストの生き残りヤコブソン、1960年代にフォルマリズムをフランス構造主義に紹介したブルガリア人研究者ツヴェタン・トドロフの尽力によって、ベールイの精神的伝統は、欧米の言論界で生き長らえた。アメリカでは、亡命作家ウラジーミル・ナボコフが、1964年刊行の『エウゲーニイ・オネーギン』注釈に付された補遺「韻律論ノート」において、ベールイのグラフィック理論の紹介に努めた。<sup>5</sup>

1930年以降、SLはソ連の詩学界でも記憶されていたが、1929年刊行のRDは完全に忘却の川に流された。詩学界では、ボリス・トマシェフスキーが、SLのリズム・グラフ化論を排斥しながら、韻律とリズムの関係に関する研究を進め、1958年以降のロシア詩の音量(音の長短)韻律学(Russian quantitative metrics)の復活を準備した。<sup>6</sup>1980年代以降、ソ連の詩学界のリーダーとなったミハイル・ガスパーロフは、SLとRDの対立するリズム観は、ベールイの哲学的信条の違いに起因すると述べている。SLでは新カント派の現象世界と真実在の世界の対立が基底にある。現代の記述芸術学の対象となるのは文学形式(詩のリズム)＝現象世界であり、他方、意味＝真実在の世界は宗教的・神秘的な体験によってしか認識できないので捨象される。RDの背景にはシュタイナー人智学が横たわっており、主観と客観は世界のなかで溶け合っているという認識のため、主観(読み手)が客観(詩のリズム)の細部を追い求めれば、客観のなかに遍在している世界リズム

<sup>4</sup> 1930年に「文学新聞」に発表されたシクロフスキーの自己批判論文「学問的過誤の記念碑」が、フォルマリズム終焉のときとされる。See: Erlich, *Russian Formalism*, p. 136.

<sup>5</sup> Vladimir Nabokov, “Notes on Prosody,” in Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, Vladimir Nabokov, trans. (New York: Bollingen Foundation, 1964), vol. III, pp. 448-540.

<sup>6</sup> G. S. Smith, “Bely’s Poetry and Verse Theory,” in John E. Malmstad, ed., *Andrey Bely: Spirit of Symbolism* (Ithaca and London: Cornell UP, 1987), p. 282. 他に、トマシェフスキーの「リズム」概念については、参照: M. オクチュリエ (桑野隆, 赤松若樹訳) 『ロシア・フォルマリズム』白水社, 1996年, 52-54頁。

(всепроникающий мировой ритм) = 意味に到達できると考える。<sup>7</sup> ガスパールロフの評言は、SL では意味が閑却され、RD では形式（リズム）と意味の交互作用が追究されている事情を指している。ソ連崩壊後、ベールイ伝を書いたデーミンもまた、万有の宇宙リズム（космический ритм Вселенной）は詩行のなかに数的な法則性をもって凝固しており、それを発掘しようとした試みが RD である、と主張している。<sup>8</sup> 結局、RD に関しては、ソ連崩壊後もロシアの学界において評価が固まっていない。

## 2. RD の構成と発想法の 3 要素

RD の章は、次のように構成されている。まず序章では、SL 批判を踏まえた上、詩学の原理的な問題（詩のリズム分析の問題）が提起される。第 1 章では、詩のリズムを考える上での問題点、なかんずく、語の区切れで発生する休止について検討される。第 2 章は、ベールイが提唱する詩行と詩連のリズムの計算方法の説明となる。続く第 3 章で、リズム曲線論を基にして、実在する詩（プーシキンやチュチェフなどの詩）を分析した具体例が示される。最後に、第 4 章において、該理論がプーシキンの物語詩『青銅の騎士』に適用される。すなわち、RD における論理的な手続きは、以下の 3 段階を踏んでいる。

- ①詩のリズムの分析方法に関する仮説の構築（序章～第 2 章）、
- ②実際の事例検証を通しての仮説の証明（第 3 章）
- ③仮説の『青銅の騎士』テキストへの適用とそこから得られた結論（第 4 章）

RD におけるベールイの論理の最重点は第 4 章にあるが、これに関しては、後日、独立した論文を草する予定であり、本稿では考察対象から外す。本稿の考察範囲は①と②、つまり RD 序章～第 3 章に限局される。

筆者の観点からすると、①の仮説構築において、主導的役割を果たしているのは、ベールイの音楽の知識と数学の知識であり、一般的な RD 理解に反して神秘学は副次的である。そして、重要なことは、①がジルムンスキーの SL 批判に対する反論となっていることだ。音楽と数学の止揚、プラス神秘学（3 要素）というのは、ベールイ特有の思考様式である。このことを理解するためには、彼の精神遍歴をおさえておかねばならない。ベールイは、モスクワ大学教授の数学者を父にもち、自身もモスクワ大学の物理・数学部を卒業し、文士となった。他方、彼の母親は音楽を愛する情緒的な人間で、論理的な思考法を重んじる夫とは絶えず対立した。つまり、ベールイの精神は、定立＝父＝数学的な論理的思考法と、反定立＝母＝音学的な情緒的思考法との弁証法的運動から生み出された総合物であった。最初のベールイ伝を書いたモチウリスキーは、ベールイ散文が、「幼年時代の追憶、

<sup>7</sup> *Гаспаров М. Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Избранные статьи. М., 1995. С. 127.*

<sup>8</sup> *Демин В. Андрей Белый. М., 2007. С. 351.*

変人である父の形象，父—母と父—息子の二重の家庭内対立<sup>9</sup> という3つのモチーフから出来あがっていると指摘する。加えて，彼は青年時代にソロヴィヨフ神学に熱中し，中年になるとシュタイナー人智学に傾倒した。RD 執筆期間も，シュタイナー神秘学，特にリズムに則った身体運動と音声の協調をはかるオイリュトミー（独 Eurhythmie，露 эвритмия）<sup>10</sup> からの影響が濃厚である。

### 3. 『シンボリズム』論文における詩のリズムの計量化とグラフ化の方法

RD 理解の前提条件となるのが SL 理解であるので，以下，SL の論点を整理しておく。SL において，ベールイはロシア詩の弱強4歩格を材料にして，アクセントの位置が韻律（英 meter，露 метр）から外れる現象に注目した。弱強4歩格では，<U/|U/|U/|U/|（U）>というように，弱音節と強音節の交替が原則的に4回起きなければならない。しかし，実際には多音節語や前接語・後接語の存在により，<UU>という弱弱格（英 pyrrhic，露 пиррихий）が詩脚により発生する。他方，ロシア語の強音節は，弱音節と比べ約1.5倍長く発音されるため，<sup>11</sup> 韻律に則った<U/>の詩脚は長く（遅く）発音されるのに対し，韻律から外れた<UU>の詩脚は短く（速く）なる。ナボコフは<UU>の詩脚を英語で「スカッド」（scud）と名づけたが，<sup>12</sup> 本論稿でもこの呼称を使う。

ベールイは，スカッドに起因する詩脚間の長短と遅速の関係が，韻律とは異なるロシア詩の独特なリズム（英 rhythm，露 ритм）を表現すると定義した。1詩行におけるスカッドの位置（何詩脚目か）は，詩行ごとに移り変わる。スカッドは，必ず1～3詩脚目にくる（4詩脚目は，押韻のため韻律逸脱は生じない）。そこで彼は，スカッドの1詩行内における位置と詩行ごとの変動をグラフ化し，詩のリズムを視覚的に表そうとした。具体的には，1行4詩脚を4つのセル（マス目）に分割し，スカッドが生じる詩脚のセルの中心に点を記し，同一詩行間，隣接詩行間に存在する点と点を線で結ぶというやり方である。チュッチェフの「秋の夕暮れ」（Осенней поздней порой）で始まる無題詩（1858）を例に

<sup>9</sup> Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955. С. 175. モチウリスキーによれば、『ペテルブルク』の父親殺しのモチーフは父—息子の対立，『コーチク・レターエフ』『洗礼した中国人』は父—母の対立（С. 226-227）に由来する。

<sup>10</sup> この言葉が最初に出てくる箇所は，Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929. С. 85.

<sup>11</sup> Жирмунский. Введение в метрику. С. 81.

<sup>12</sup> ベールイの詩論に基づくナボコフの「スカッド，セミスカッド，アクセント」の用語定義に関しては，以下の拙論を参照してほしい。柿沼伸明「ナボコフのリズム観と10章解釈について」『ナボコフ訳注『エヴゲーニイ・オネーギン』注解』京都大学大学院文学研究科，2007年，372-374，419-424頁。

とろう。<sup>13</sup>

第 1 連

|                                |                           |
|--------------------------------|---------------------------|
| 1: Осенней поздею порою        | U /   U /   U U   U /     |
| 2: Люблю я царскосельский сад, | U /   U U   U /   U /     |
| 3: Когда он тихой полумглою    | U /   U /   U U   U /   U |
| 4: Как бы дремотою объят,      | U U   U /   U U   U /     |
| 5: И белокрылые виденья        | U U   U /   U U   U /   U |
| 6: На тусклом озере стекле     | U /   U /   U U   U /     |
| 7: В какой-то неге онеменья    | U /   U /   U U   U /   U |
| 8: Коснеют в этой полумгле...  | U /   U /   U U   U /     |

第 2 連

|                                  |                           |
|----------------------------------|---------------------------|
| 9: И на порфирные ступени        | U U   U /   U U   U /   U |
| 10:Екатерининских дворцов        | U U   U /   U U   U /     |
| 11:Ложатся сумрачные тени        | U /   U /   U U   U /   U |
| 12:Октябрьских ранних вечеров —  | U /   U /   U U   U /     |
| 13:И сад темнеет, как дуброва,   | U /   U /   U U   U /   U |
| 14:И при звездах из тьмы ночной, | U U   U /   U /   U /     |
| 15:Как отблеск славного былого,  | U /   U /   U U   U /   U |
| 16:Выходит купол золотой...      | U /   U /   U U   U /     |

ベールイはこのチュッチェフの詩を豊かなリズムをもった、それゆえ芸術的に優れた詩として紹介している。「豊かなリズム」(богатый ритм)であるか、「貧しいリズム」(бедный ритм)であるかは、次の3つの指標から規定される。<sup>14</sup>

①スカッドの量 ( количество ускорений )

→スカッドが多い詩ほどリズムは豊か

②スカッドの位置が一定でないこと ( прихотливость расположения ускорений )

→スカッドの位置が詩行間でぶれているほど詩のリズムは豊か

③メロディーが途切れていないこと ( непрерывность мелодии )

→詩行間のスカッドを結ぶ線が切れていないほど詩のリズムは豊か

<sup>13</sup> См.: Белый А. Лирика и эксперимент // Символизм. М., 1910. С. 270.

<sup>14</sup> См.: Белый А. Опыт характеристики русского четырехстопного ямба // Символизм. С. 329.

|       | 第1脚 | 第2脚 | 第3脚 | 第4脚 |
|-------|-----|-----|-----|-----|
| 第1詩行  |     |     | ●   |     |
| 第2詩行  |     | ●   |     |     |
| 第3詩行  |     |     | ●   |     |
| 第4詩行  | ●   |     | ●   |     |
| 第5詩行  | ●   |     | ●   |     |
| 第6詩行  |     |     | ●   |     |
| 第7詩行  |     |     | ●   |     |
| 第8詩行  |     |     | ●   |     |
| 第9詩行  | ●   |     | ●   |     |
| 第10詩行 | ●   |     | ●   |     |
| 第11詩行 |     |     | ●   |     |
| 第12詩行 |     |     | ●   |     |
| 第13詩行 |     |     | ●   |     |
| 第14詩行 | ●   |     | ●   |     |
| 第15詩行 |     |     | ●   |     |
| 第16詩行 |     |     | ●   |     |

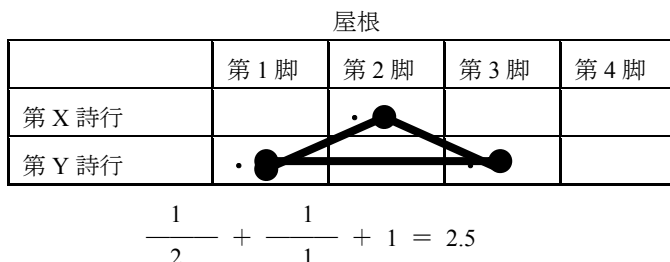
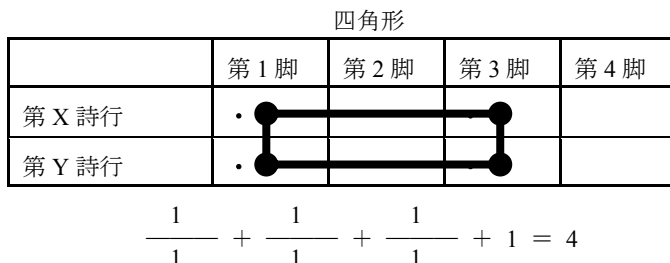
点と隣接する点を線で結び合わせると、様々な図形が出現するが、ある図形が他の図形よりもリズムの点でどれほど豊かであるかは、下の数式によって測られる。数式の基本理念は、スカッドから次のスカッドまでの詩脚間の間隔にある。公式の n (number の略——筆者注) は、スカッドから次のスカッドまでの詩脚数を表す。図形のリズムの豊かさは、スカッドのリズム値の総和によって決定される。<sup>15</sup>

$$\frac{1}{n}$$

具体例をあげる。2 詩行にまたがる図形「四角形」(квадрат) と「屋根」(крыша ; 三角形のこと) の比較。四角形は、上記のチュッチェフの無題詩の 4~5 行と 9~10 行にある。四角形では、第 X 詩行・第 1 詩脚のスカッドから第 3 詩脚のスカッドまでの間隔が 1 詩脚 (第 X 詩行・第 2 詩脚) なので、n = 1 となる。屋根では、第 X 詩行・第 2 詩脚のスカッドから第 Y 詩行・第 1 詩脚までの間隔が、2 詩脚 (第 X 詩行・第 3~4 詩脚) あるので、

<sup>15</sup> См.: Там же. С. 322-330.

n = 2 となる。詩の最終行の第 4 詩脚はスカッドが絶対にこないため 1 と計算され、分数式の総和を出すと図形のリズム値になる。「四角形」の総和は 4, 「屋根」は 2.5 であり、前者の方がリズムが豊かと結論される。



以上が、SL における詩のリズムのグラフ化と計量化の方法だ。SL ではグラフ化→計量化の手順が踏まれるが、逆に、RD では詩のリズムの計量化→グラフ化という流れになる。しかし、両論に共通するのは、基調からの逸脱あるいは変異に着目し、変異と変異の間隔(距離) からリズムを数値化しようとする視座である。

#### 4. RD における SL の反省点：語の区切れで休止が生じる問題

吟唱者によって朗読される詩は、詩脚の長短・遅速のみから構成される機械的な音響システムではない。詩は必ず意味と結びついて発音される。1 詩行の間でも、韻律と関係なく、意味の影響から休止(英 pause, 露 пауза)がおかれることがある。こうした休止は、「語の区切れ」(словораздел; межсловесный разрез)と一致する。SL では、詩脚における韻律/逸脱にばかり照明があたり、意味が音に与える影響は閑却された。これが、RD におけるベールイの反省点である。だが、音と意味の相関関係を考える場合、次のような 3 つの難問がたちはだかる。

- ①語の区切れは、必ずしも詩脚の区切れと一致しない。
- ②語の区切れで、休止が置かれる場合と、置かれない場合がある。



③語の区切れで、休止が置かれる場合でも、それが文の大きな意味的な区切れと一致して休止が長くなる場合と、単に息継ぎのための短い休止になる場合とがある。

この問題を検討するための材料が、『オネーギン』引用の2詩行だ。<sup>16</sup> 以下、(A)も(B)も、韻律パターン(U/)に則っているが、(A)は詩脚の区切れと語の区切れが完全に一致しているのに対し、(B)は両者が一致していない(語の区切れは「|」で表示)。

(A) его | пример | другим | наука U/|U/|U/|U/(U)

(B) но | боже | мой | какая | скука U|/U|/|U/U|/(U)

しかし、ペールイは、上記2詩行のどちらにも、語の区切れによる休止はこないと述べる。では、どのような場合に、語の区切れに起因する意味的な休止が訪れるのか? 彼によると、2音節詩脚(露 двудольник; двудольный размер)の場合、強音節と強音節の間に、少なくとも3つの弱音節<UUU>(=1詩脚分のスカッド)が挟まれたときに、意味的な休止が生じるという。例えば、弱強4歩格の第2詩脚にスカッドがきた場合(<U/UUU/>)、意味的な休止は語の区切れの位置によって決まり、休止の位置は次のABCDの4通りが考えられうる。<sup>17</sup> この4通りの対応例として、彼は、チュチェフの詩「不眠症」(Бессонница, 1829)を持ち出す。

A: U/|UUU/U/

B: U/U|UU/U/

C: U/UU|U/U/

D: U/UUU|/U/

Часов | однообразный бой U/|UUU/U|/ →Aタイプ

Томительная | но́чи повесть U/UUU|/U|/(U) →Dタイプ

ペールイは、1行目の Часов と однообразный の間、2行目の Томительная と но́чи の間で休止が置かれ、これと意味的な区切れとの一致を指摘する。そして、ロシア詩でこのような休止が発生する原因として、2つの事情を挙げている。

<sup>16</sup> См.: Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». С. 68.

<sup>17</sup> См.: Там же. С. 68-70. この記述は、筆者がRDを読む際に「導きの星」とした、アメリカのカンザス大で認証されたPh.D.論文(Thomas Beyer, *Andej Belyj's Real'nyj Criticism: Precursor of Russian Formalism* (Michigan: Ann Arbor, 1974), pp. 95-96)を基にしている。院生時代、この稀覯本を貸与してくださった長谷見一雄先生に感謝したい。ただし、論稿とRD原文を照合すると、ペールイの細かな考え方がペイアーによって説明しきれていないところもある。が、このABCDの部分は、ペイアーの説明を読むまで、筆者としてはよく理解できなかった。

第1に、ロシア語の語彙には、「однообразный」(5音節語)や«нечеловеческий»(6音節語)のような多音節語が多く、こうした単語が詩行のなかに登場することにより、語の区切れが休止へと変化する。<sup>18</sup> ドイツ語の場合、基本語彙は大抵1~3音節語であり、合成語として語と語が結合しても、各組成語のアクセントは保たれる。例えば、『ファウスト』の“in Brüdersphären Wettgesang”(U/|U/|U/|U/)という詩行では、合成語Brüdersphärenの組成語Brüder”(/U)とSphären(/U)のアクセントは共に保たれる。<sup>19</sup> しかるに、ロシア語では、合成語であっても、アクセントは1箇所にしかならない。

第2に、1詩行内にある単語のアクセントの音色(тембр удара)が異なることが、語の区切れの休止を引き起こす要因になる。<sup>20</sup> ロシア語のтембр(フランス語のtimbreからの借用語)は、音楽用語として「音質」<sup>21</sup>を意味する。アクセントの音質というのは、1詩行間で、アクセントの強度が変わることをいう。チュチェフの2詩行の例では、アクセントの強度の変異は、以下のように、3段階(/→//→///)で記述される。

Часо(/)в — однообра(///)зный бо(/)й  
Томи(///)тельная — но(/)чи по(/)весть

上の例では、多音節語のアクセントが、詩行のなかで最も強い。休止は、スカッドをはらむ多音節語の、語の区切れの前後で生じることがわかる。しかも、多音節語の語の区切れは、ある場合には1詩行間の意味的な区切れとも相応し、比較的長い休止が打たれる。こうして、1詩行間で、語の区切れと意味的な区切れが合致して、休止が生じる。反面、単語末で必ず休止が置かれるわけではない。

ベールイが、「1詩行間で生じる語の区切れの後の休止」の問題にこだわるのは、「アレクサンドラン体」(仏 alexandrin, 露 александрийский стих)における「行間休止」(仏 césure, 英 c(a)esure, 露 цезура)の規則に留意しているためだ。以下、トマシェフスキーによる、アレクサンドラン体の行間休止と、ロシア語の作詩法の歴史についての解説を略記する。

<sup>18</sup> См.: Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». С. 68-70.

<sup>19</sup> См.: Там же. С. 67.

<sup>20</sup> См.: Там же. С. 101

<sup>21</sup> Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998 の定義によると、「тембр」とは、「異なる楽器、異なる声によって発せられた音が同じ音階にあるとき、聴き分けられる音質(音色)のこと。音質は、基調(основной тон)に伴った上音(обертоны)の形態、上音の強度、上音が反復される音の振幅数のレベルから決まる」。音は、その高低(音程)と大小(音量)によって聴き分けられるが、音程と音量が一致していても、聴者は差異を感じる。人間が感じるこの微妙な差異(音質)は、数値化できない。そこで、ベールイはこれを詩学において定量化したいと思ったのだろう。

アレクサンドラン体は、16世紀以降のフランスで隆盛し、仏古典主義の代表的な詩形式である。アレクサンドラン体の規則は、①1詩行は12音節から成る、②6音節目と12音節目はアクセント音節に当たる、③6音節目と12音節目（あるいは13音節の弱音節の後）は語の区切れになる。そのため、6音節目と7音節目の間には、語の切れ目ならびに意味的な切れ目、さらに息継ぎのための休止が入り、これが「行間休止」と称される。1～5音節目、7～11音節目のアクセントの有無は問われず、1詩行の音節数のみが問題とされるので、アレクサンドラン体は「音節詩法」(силлабическое стихосложение)に属する。フランス語のアレクサンドラン体を図化すると、以下のようになる。「—」は1音節、「/」はアクセント音節、「U」は無アクセント音節、「|」は語の区切れを表す。

フランス語型 — — — — — / | — — — — — / (U) |  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

アレクサンドラン体は、ポーランドを経てロシアに流入し、18世紀前半のロシア詩に影響を与えた。この際、ポーランド語とイタリア語のヴァリエーションもロシアで採用された。それらの形態は、以下の通り。

ポーランド語型 — — — — — /U | — — — — — / U |  
 イタリア語型 — — — — — /U (U) | — — — — — / U |  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ポーランド語型ヴァリエーションは、次の言語的な事情に起因する。ポーランド語では常にアクセントが最後から2音節目(/U)にくるため、フランス語アレクサンドラン体の2つの規則(6音節目はアクセント音節、1詩行は12音節から成る)を取り入れたが、6音節目の後の弱音節(7音節目)は詩行の音節数には算入しないことにし、詩行全体を13音節で完結させてもよいという規則が生まれた。この慣習は、ロシア詩でも取り入れられた。

しかし、強弱アクセント体系をもつロシア語にとって、アレクサンドラン体の音節詩法は適さず、1840年代には用いられなくなる。その代わりに、1830年代に、同じ強弱アクセント体系のドイツ語を代表とするゲルマン語圏から、アクセント音節と無アクセント音節が規則的に交替する「アクセント詩法」(тоническое стихосложение)が伝来した。その後、

<sup>22</sup> См.: Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 116-123.

音節詩法とアクセント詩法の約束事が折衷され、①1 詩行は一定の音節数から構成、②1 詩行内で一定のアクセント交替を原則とする、近代ロシア語の「音節アクセント詩法」(силлабо-тоническое стихосложение) が完成した。

フランス語アレクサンドラン体における、6 音節目(アクセント音節)と7 音節目の間に生じる、語の区切れと意味的な区切れは、詩行末のそれと等しく、ロシア詩のスカッドと語の区切れによって発生する休止とは区別しなければならない。後者の休止を、ベールイは「小さな休止」(малая пауза)<sup>23</sup> と呼称する。小さな休止は、詩の朗読者が息継ぎをするために設けられた音的な区分といえるが、文全体の意味的な区切れと一致するとき、大きな休止に変化する。ベールイは、小さな休止を「|」で、大きな休止を「||」で表示し、二つを弁別している。本稿においては、1 詩行間で生じる、小さな(短い)休止と大きな(長い)休止とを弁別して、前者を単に「休止」、後者を「行間休止」(アレクサンドラン体の概念とは異なる)と呼ぶことにする。文の意味的な区切れには、「分綴(ぶんでつ)記号」(знаки препинания)が、重要な役割を演じる。<sup>24</sup> 分綴記号は、通常、日本語で「句読点」と訳されているが、句点(。)や読点(,)だけでなく、ダッシュ(—)、コロロン(:), セミコロン(;), 疑問符(?), 感嘆符(!)なども含む。ベールイの詩句分析例をみると、分綴記号が来たら、必ず||で区分されるわけでもない。彼は、①スカッド、②多音節語、③語の区切れの休止、④分綴記号、⑤1文における意味の切れ目などの要因から、1 詩行間の休止の性質が、「休止」なのか「行間休止」なのかを判断している。どのように休止と行間休止が弁別されるかは、実際の詩行分析例を参考とするしかない。

## 5. RD における詩行と詩連のリズムの計算方法とその基本的な考え方

RD の基本的な考え方は、各詩行で提示されるリズムの関係性を数量化し、図化するというものだ。各詩行のリズムは、主題の提示、その変奏、その反復に分けられる。この発想は、第1主題と第2主題の対照に基づく、音楽のソナタ形式の構成法に由来するだろう。ソナタ形式の構成原理から自身の文学作品を創造する思考方式が、古くからベールイにあったことは、複数のベールイ研究者が究明している。<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Бельй. Ритм как диалектика и «Медный всадник». С. 68.

<sup>24</sup> См.: Там же. С. 102.

<sup>25</sup> レーナ・シーラルトは、『ペテルブルク』(1913-14)に内在する、対照されながら自律発展していくモチーフ体系が、ソナタ形式の「対位法」を基礎にしており、この方法は『シンフォニー』時代に確立されたと主張する。Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века «Петербург» Андрея Белого и «Улисс» Джеймса Джойса // Hungaro-Slavica. Budapest, 1983. С. 297. アレクサンドロフも、ベールイの初期作品『第2シンフォニー、劇的』(1902)の「序文の代わりに」

ソナタ形式では、まず基幹となる第1主題が提示され、次に第1主題から変奏された第2主題が出現する。双方の主題は反復され、様々な形で対照される。ベールイの理論では、主題の旋律の形式は、1詩行のリズムに置き換えられる。詩の第1詩行のリズムが第1主題となる。その後、何行か先で変奏が生じ、第2主題が現れる。音楽においても、詩においても、聴き手は変奏後も基調となる第1主題を記憶しており、主題が再現されるとすぐに聴き手の聴覚はそれを感知する。ベールイは、変奏が起きた後、何行先で元の主題が再現されるかを問題とする。なぜなら、主題の変奏と、元の主題が再現されるまでの時間的間隔との関係性が、音楽では重要となるからだ。最初に提示される第1主題をテーゼ、変奏される第2主題をアンチテーゼとするなら、詩全体において聴覚が識別する主題の提示・変奏・反復の交互作用がジンテーゼとなる。これが、ベールイの主張する「弁証法としてのリズム」の内容である。ベールイがRDを出版した1929年当時、楽論を応用した詩論を書くことなど、官憲から到底、許されなかった。ソ連社会のなかでスターリズムが浸透していくなか、「弁証法」というマルクス主義的に聞こえのよい通俗表現をタイトルにかぶせることで、ベールイは無知な検閲官の査察から逃れようとしたのだ。

詩行の変奏のグラデーション（詩とは色々に変奏される主題だ）は、生ける弁証法である。弁証法においては、反復は過去に与えられたテーゼの反復のことであり、テーゼの対照がアンチテーゼである。耳が感じとる両者の相互作用がジンテーゼだ。多くの詩行の変奏が耳を通り抜けようと、聴覚はこれら3つのケースしか捉えることができない。もしこれら3つのケースを数値でもって表せるならば、リズム曲線、すなわち詩をグラフで記述する方法が得られる。グラフを使った記述方法は、詩の構造内のあらゆる陰影、あらゆる差異（遅くなる詩脚、速くなる詩脚、語の区切りの休止、行間休止、分綴記号など）を記録できる。<sup>26</sup>

単純化して説明する。ベールイは第1主題が0、変奏された第2主題は1と考える。各詩行のリズムは、0/1対立の観点から把握される。さらに、0は前行と同じ主題の出現、1は前行と異なる主題の出現を意味する。例えば、第1行で第1主題が示され、第2行でこの主題が変奏され（第2主題）、第3行で第2主題が反復され、第4行で時間的な開きをもって第1主題が再現されたとしよう。この場合、下の図Aのように、最初の3行は、0-1-0のように記述される。

---

で述べられている、2つの構成概念（主調となる気分に副次的な気分が連なる構成、文が章>断片>楽句に譬えられる詩行、に下位区分されることが、楽句の反復によって強調される構成）が、ソナタ形式に類似していると指摘する。Vladimir E. Alexandrov, *Andrej Bely: The Major Symbolist Fiction* (Cambridge, Mass., and London: Harvard UP, 1985), p. 45.

<sup>26</sup> *Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник»*. С. 88.

(図 A)

第 1 行：第 1 主題 0

第 2 行：第 2 主題 1 (前行から変化)

第 3 行：第 2 主題 0 (前行と同じ)

第 4 行：第 1 主題 0.6 (第 1 行と同じ。2 行間隔を置いて第 3 行目に主題再現)

さて、音楽では、同一主題が再現されるまでの、時間的間隔が大きくなればなるほど、反復に接したときの聴き手の印象が弱まる。それは、音楽が時間的な芸術様式である一方、人間の短期記憶の容量は限られており、時間があけばあくほど、過去の主題との一致の感覚が薄れてくるからだ。ベールイによると、音楽における時間的間隔は、詩行間リズムの比較においては、反復までの詩行の距離に等しいとされる。具体的には、主題がある詩行で提示された後、その次行から数えて何行目先で、同じ主題が再び出現するかが問題となる。

図 A の例でいくと、第 3 行と第 4 行に接したときの聴き手の印象は異なる。第 3 行は前の第 2 行と同じ第 2 主題なので、聴き手は主題間の対照(違い)を感知しないため、リズム値は 0。第 4 行では、異なる主題にはさまれ、時間的間隔において、第 1 行の第 1 主題が再現されたので、聴き手は過去の主題の反復に気づく。ここで、ベールイは、第 1 行の主題提示から第 4 行の同一主題再現までの距離を、 $4 - 1 = 3$  とみなす。3 という数字は、主題の変奏が起こった詩行から数えて第 3 行目で元の主題が再現されたことを表す。同一主題を○、異なる主題を×で示すと、以下のケースでは、詩行間距離の値は次のようになる。

○×○                       $3 - 1 = 2$  (主題が変奏された行から数えて 2 行目で主題再現)

×××○××××○         $9 - 4 = 5$  (主題が変奏された行から数えて 5 行目で主題再現)

主題の提示、その変奏、一定の時間的間隔(詩行間距離)においての元の主題の再現—これらを聞き分ける聴き手の心理的プロセス(詩行のリズム値)は、0~1 までの小数点以下 10 桁で表される。ベールイが唱える詩行のリズムの数量化方法は、0, 0.1, 0.2…0.8, 0.9, 1 というような 10 分割方式だ(0 を含めると 11 単位)。詩行のリズム値を得るための公式は、以下のものだ。<sup>27</sup> n は詩行間距離の値、-1 は定数を表す。n (詩行間距

<sup>27</sup> ちなみに、この公式を思いついたのはベールイではなく、SL 出版後に結成されたリズム・サークル(ритмический «Кружок»)の参加者の一人で、数学者であるパラノフ・レム(A. A. Баранов-Рем)

離)が大きくなればなるほど、解は大きくなり、1に近づく。つまり、過去主題に反応する感覚が薄れてくることを表現する。逆に、nが小さいほど、解は0に近づき、主題の相似の意識が強まると解釈される。

$$\frac{n-1}{n}$$

例えば、主題変奏の1行をはさみ、変奏した詩行から2行目で過去の同一主題が再現された場合、n=2となり、詩行のリズム値は、 $(2-1) \div 2 = 0.5$ と計算される。ただし、3~6行目、7~9行目、10行目以降は、「聴覚に対する経験的な修正」(эмпирическая поправка на слух)を考慮し、数値に修正が加えられる。このような修正は、エンジニアや工学技術者が普通に行っている慣行だと、ベールイはいう。具体的には、3~6行目では小数点以下100桁は切り捨て、7~9行目では小数点以下100桁は四捨五入、10行目以降はすべて1とする。例えば、3~6行目でみると、3行目は $(3-1) \div 3 = 0.666\dots$ 、4行目は $(4-1) \div 4 = 0.75$ 、5行目は0.8、6詩行目は $(6-1) \div 5 = 0.833\dots$ となるが、それぞれ0.6、0.7、0.8、0.8と平準化される。7~9行目の計算値だと、7行目 = 0.857\dots、8行目 = 0.875、9行目 = 0.888\dotsは四捨五入され、すべて0.9と換算。10行目の $(10-1) \div 10 = 0.9$ 以降は、すべて1と計算する。<sup>28</sup> 以上をまとめると、次の通り。

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| 変奏した詩行から2行目(間隔1行)で再現:      | 0.5 |
| 変奏した詩行から3行目(間隔2行)で再現:      | 0.6 |
| 変奏した詩行から4行目(間隔3行)で再現:      | 0.7 |
| 変奏した詩行から5行目(間隔4行)で再現:      | 0.8 |
| 変奏した詩行から6行目(間隔5行)で再現:      | 0.8 |
| 変奏した詩行から7行目(間隔6行)で再現:      | 0.9 |
| 変奏した詩行から8行目(間隔7行)で再現:      | 0.9 |
| 変奏した詩行から9行目(間隔8行)で再現:      | 0.9 |
| 変奏した詩行から10行目以降(間隔9行以上)で再現: | 1   |

ベールイの論点を明らかにするために、図Aよりも少し複雑な仮定を例にとって考えてみよう。詩行のリズムは、ソナタ形式の第1主題と第2主題とは異なり、2種類だけから成るものではなく、そこには多様な形式が現れる。例えば、8行詩連において、各詩行が第1主題と第2主題と第3主題によって対照化されていたとしよう。主題再現の距離は、同一主題をもつ先行直近の詩行から測る。下の例の場合、各詩行のリズム値は次のよ

---

という人物だ。1910年に彼はベールイに詩行の関係性を曲線化するこの公式をベールイに教え、1912-14からベールイは詩のリズムの曲線化に真剣に取り組み始めた。См.: Там же. С. 80.

<sup>28</sup> См.: Там же. С. 89.

うになる。

|          |     |                         |
|----------|-----|-------------------------|
| 第1行：第1主題 | 0   |                         |
| 第2行：第2主題 | 1   | (前行から変化)                |
| 第3行：第3主題 | 1   | (前行から変化)                |
| 第4行：第2主題 | 0.5 | (第2行と同じなので、2行目で元の主題が再現) |
| 第5行：第1主題 | 0.7 | (第1行と同じなので、4行目で元の主題が再現) |
| 第6行：第1主題 | 0   | (前行と同じ)                 |
| 第7行：第2主題 | 0.6 | (第4行と同じなので、3行目で元の主題が再現) |
| 第8行：第3主題 | 0.8 | (第3行と同じなので、5行目で元の主題が再現) |

もちろん、上の例にしても問題を極めて単純化しているが、RDにおける詩行のリズム計算の基本的な考え方はこのようなものだ。こうして、各詩行のリズム値を座標軸上(X軸——詩行番号、Y軸——詩行のリズム値)において点で示し、これらの点と点を結べば、リズムの推移が図化できる。点と点を結んだ線が、ベールイのいう「リズム曲線」(кривая ритма)である。上の8行詩連の例をとると、0→1→1→0.5→0.7→0→0.6→0.8という曲線が描ける。ただし、曲線といっても、2次関数曲線のような「弧」を想像してはいけない。株価や為替相場のグラフにあるようなギザギザ線を想起してほしい。

これで、ベールイによる詩行のリズムの計算法に関する考え方が理解できたと思う。次に、彼は詩連のリズムを計算するための公式を提唱する。<sup>29</sup> それは以下の通り。mは、1詩連のなかの詩行数。nは、詩連内の各詩行のリズム値を足した総数。

$$\frac{n \times 4}{m}$$

分子の4という定数の根拠として、ベールイは、「ロシアの古典主義詩人は1連4行詩の形で抒情詩の大部分を書いた」<sup>30</sup> ことを挙げる。4という数は、1詩連の行数が4にならない詩形を、近代ロシア詩で最もポピュラーな4行詩連の形に、平準化させるための試みと考えられる。1連8行詩の分析の場合なら×8にすると、述べている。4行詩連の詩では、m=4なので、4分の4=1となり、詩連の数値は、各詩行のリズム値の総和(n)と等しくなる。4行詩連の詩では、各詩行のリズムがすべて異なっていたとしても、詩連リズム値は1+1+1+1=4で、4以上にはならない。換言すると、4行詩連の詩連リズム値は、最小値0から最大値4までの間でしか変動しない。ベールイによる詩連リズム値の計量化方法は、40分割方式である。<sup>31</sup> 小数点以下100の位は無視して、詩連のリズム値

<sup>29</sup> См.: Там же. С. 105.

<sup>30</sup> См.: Там же. С. 104.

<sup>31</sup> См.: Там же. С. 104.



は 0, 0.1, 0.2……3.8, 3.9, 4 というように、常数 0~4 の間で、小数点以下 10 の位を含めて、40 の単位（正確には 0 を含め 41 単位）に分割される。例えば、1 連 5 行の詩や 1 連 6 行の詩の場合でも、前者は、詩行値の総和 × 5 分の 4、後者は総和 × 6 分の 4（3 分の 2）と計算され、やはり詩連のリズム値は 0~4 の間で安定する。この結果、1 詩連の行数が異なる詩同士のあいだでも、詩連リズム値の推移を比較できる。

## 6. 詩のリズムの計算法における難点——修正係数の導入

実際の詩のリズム計算は、5. で述べた原理的な説明よりもはるかに難しい。ペールイは、①詩行間における休止の位置の違い、②各詩行の押韻形式の違い、③各詩行の詩脚数の違い（разностопность）という 3 つの難点を指摘し、「修正（補正）係数」（露 поправочный коэффициент, 英 corrective co-efficient）という概念を使って、こうした微妙な変化を数値化する。修正係数は、音楽の転調の計算と考えればよい。ソナタ形式では、第 1 主題は第 2 主題に変奏（露 вариация, 英 variation）され、両主題は楽曲の過程で繰り返されるが、両主題ともに同じ旋律で現れるわけではなく、転調（露 модуляция, 英 modulation）しながら様々な形に変化していく。変奏と転調の度合いが、修正係数の考え方の基礎にある。隣接する詩行で、詩行の韻律パターンは同じだが、休止の位置が違う場合、聴き手は、前行と比較して、微細な音調の変化（転調）を感じとる。しかし、基本主題の転調が、時間的に大きく離れていたなら、それは感知されない。そこで、ペールイは、弱強 4 歩格の隣接する 2 詩行で、同じリズムをもつが、休止の位置が異なる以下のような例を示す。

第 1 詩行： U/|| UUUUU/

第 2 詩行： U/UUUUU||/

この場合、第 1 行と第 2 行における休止の位置の間隔が 5 音節もあるので、主題が反復されたとは感じられず、主題の転換と受けとめられる（つまり、数値は 1）。隣接行間で聴覚が感知する行間休止の違いは、最大限 3 音節以内だとされる。そこで、この例だと、第 2 行で行間休止が第 1 行の 1 音節後にくるなら（U/U||），0.2 という修正係数が設定される。同様に、2 音節後にくる場合（U/UU||）は 0.4、3 音節後にくる場合（U/UUU||）は 0.6 となる。<sup>32</sup> ペールイは、このような 1 音節ごとの音の広がりについて、「音幅」（英 amplitude, 露 амплитуда）という専門用語を使っている。つまり、次行で行間休止が 1 音節分ずれるごとに、音幅は広がり、聴き手の内部で詩行間の対照の感覚は強まる（1 に近

<sup>32</sup> См.: Там же. С. 75-76.

づく)。他方、詩行間の距離が大きくなるにつれて、行間休止による対照の記憶は逆に弱まっていく（0に近づく）。<sup>33</sup> 上記のまとめ。

行間休止 1 音節違い (0.2) の場合、1 行間隔をおくと (3 行目) = 0

行間休止 2 音節違い (0.4) の場合、1 行間隔をおくと (3 行目) = 0.2

行間休止 2 音節違い (0.4) の場合、2 行間隔をおくと (4 行目) = 0

行間休止 3 音節違い (0.6) の場合、1 行間隔をおくと (3 行目) = 0.4

行間休止 3 音節違い (0.6) の場合、2 行間隔をおくと (4 行目) = 0.2

行間休止 3 音節違い (0.6) の場合、3 行間隔をおくと (5 行目) = 0

次に、各行の押韻形式の違いの問題。<sup>34</sup> ベールイは、アクセントが最終音節にくる男性韻と、アクセントが最終音節から 1 音節前にくる女性韻の違いについて検討する。〈aBaB〉の押韻形式において、1 行目の男性韻 a (U/||) が 2 行目で女性韻 B が (U/|| U) と変化する現象は、次行で 1 音節だけ行間休止が後退する場合 (数値 0.2) と同じとみなす。3・4 行目は 2 行目ほど対照が意識されないので、0.1 とされる。このため、第 1 連の〈aBaB〉は  $0 + 0.2 + 0.1 + 0.1 = 0.4$  となる一方、第 2 連以降の押韻はすべての詩行で 0.1 となる。結果、押韻だけをとるなら、第 2 連以降の〈aBaB〉のリズム値は  $0.1 + 0.1 + 0.1 + 0.1 = 0.4$  であり、第 1 連の数値と変わらないので、押韻は詩行のリズム変動に寄与しないという結論。さらに、2・4 行目の女性韻 B が〈U/|| UU〉となる場合は、2 行目は行間休止 2 音節差 = 0.4、3・4 行目は行間休止 2 音節差の 1 行間隔 = 0.2 で、各詩行のリズム値は 0; 0.4; 0.2; 0.2 であり、詩行リズム値の偏差に大きな影響を及ぼすものでないとされる。また、〈aBB aB aBBB a〉(0; 0.2; 0; 0.12; 0.1; 0.12; 0; 0; 0.14) のような自由押韻形式の場合でも同じと扱われる。原則的に、リズム計算の際、押韻形式の違いは無視される。

最後に、詩脚数の異なる詩行の比較の問題に触れたかったが、該論文の紙数制限から、詩脚数一定の詩行連と比べて、詩行の数値がより 1 に近くなる形で修正されるとしか言えない。<sup>35</sup> 結局、同リズムの隣接詩行間にある行間休止の差異は、3 音節まで考慮し、1 音節の違いは 0.2、2 音節なら 0.4、3 音節なら 0.6、これらの数値は 1 行の間隔があくごとに -0.2、押韻形式の違いはリズム計算に含めない。

## 7. ベールイの実証例 (上昇曲線) その 1: プーシキンの詩「冬の朝」

<sup>33</sup> См.: Там же. С. 101.

<sup>34</sup> См.: Там же. С. 93-95. 押韻に関するベールイの議論は非常に粗雑だ。詩連リズム値は詩行リズム値の総和によって変わってくるのだから、押韻形式の違いも、当然、考慮されねばならないはずである。ベールイには、自論に合うように体系を組み立てたい性癖があることは指摘しておく。

<sup>35</sup> См.: Там же. С. 97-98.

具体的に、どのようにベールイが詩のリズムを分析し、数値化・グラフ化しているのかは、個々のケースに当たってみないとわからない。RD 第3章には、19の詩を素材にした分析例が明らかにされている。以下、そのうちの3例を考察してみたい。

RD 第3章の理論的戦略は、曲線のタイプを3つに分け、曲線の傾向がいかにかに詩の意味内容と相関しているかを実証することにある。3つの曲線のタイプとは、「上昇曲線」「ジグザグ曲線」「下降曲線」である。さらに、「ジグザグ曲線」には、ジグザグを描きながら上昇に向かうものと、下降に向かうものとの2つの垂タイプがある。ベールイによるプーシキン詩「冬の朝」(1829)の第1連の詩行分析を見てみよう(分析例は第1連のみ)。<sup>36</sup>「冬の朝」は、上昇曲線に属する。第2連以降のリズム分析(scanning)は、ベールイが提示している詩行リズム値<sup>37</sup>を参考にして、筆者が行ったものである。数値理解の根拠は、原文詩行下の( )内以示す。この詩は非常に有名なので和訳を割愛する。<sup>38</sup>

### Зимнее утро

#### 第1連

- |                                      |                 |                |
|--------------------------------------|-----------------|----------------|
| 1: Мороз и солнце — день чудесный!   | U/U/U    /U/(U) | = 0            |
| 2: Еще ты дремлешь, друг прелестный; | U/U/U    /U/(U) | = 0 (第1行と同じ)   |
| 3: Пора, красавица, проснись!        | U/   U/U U   U/ | = 1 (第2行と異なる)  |
| 4: Открой сомкнуты негой взоры,      | U/U/U/U/ (U)    | = 0.5 (第2行の反復) |
| 5: Навстречу северной Авроры         | U/U/U U   U/(U) | = 0.5 (第3行の反復) |
| 6: Звездою Севера явись!             | U/U/U U   U/    | = 0 (第5行と同じ)   |

#### 第2連

- |                                      |                    |       |
|--------------------------------------|--------------------|-------|
| 7: Вечор, ты помнишь, вьюга злилась, | U/   U/U   /U/(U)  | = 0.6 |
| (第4行の反復 ; 3詩行目での反復なので 0.6)           |                    |       |
| 8: На мутном небе мгла носилась...   | U/U/U/U/(U)        | = 0.4 |
| (理解不能 ; 筆者なら第7行と同じなので、0とする)          |                    |       |
| 9: Луна, как бледное пятно,          | U/   U/U U   U/    | = 0.6 |
| (スカッド3詩脚目の第6行の反復 ; 3詩行目での反復なので 0.6)  |                    |       |
| 10: Сквозь тучи мрачные желтела,     | U/U   /U U   U/(U) | = 0.2 |
| (スカッド3詩脚目の第9行と比べ、行間休止1音節違いなので 0.2)   |                    |       |

<sup>36</sup> См.: Там же. С. 106-107.

<sup>37</sup> См.: Там же. С. 107-108.

<sup>38</sup> 和訳は以下参照:『プーシキン全集1(抒情詩・物語詩I)』河出書房新社, 1973年, 276-278頁。

11: И ты печальная сидела —  $U/ | U/U U | U/(U) = 0.2$   
 (スカッド3詩脚目の第10行と比べ、行間休止1音節違いなので0.2)

12: А ныне... Погляди в окно:  $U/U || U U/U/ = 1$   
 (スカッド2詩脚目は初めて)

### 第3連

13: Под голубыми небесами,  $U U U/U | U U/(U) = 1$   
 (スカッド1詩脚目は初めて)

14: Великолепными коврами,  $U U U/U U | U/U = 0.4$   
 (理解不能; 第13行と比べ、行間休止が1音節違いなので0.2のはずだが?)

15: Блестя на солнце, снег лежит;  $U/U/U | /U/ = 0.9$   
 (第8行の反復; 7詩行目での反復なので0.9)

16: Прозрачный лес один чернеет,  $U/U/ | U/U/(U) = 0.2$   
 (第15行と比べ、休止が1音節違いなので0.2)

17: И ель сквозь иней зеленеет,  $U/U/U | U U/(U) = 0.8$   
 (スカッド3詩脚目の第11行の反復; 6詩行目での反復なので0.8)

18: И речка подо льдом блестит.  $U/U | U U/ | U/ = 0.8$   
 (スカッド2詩脚目の第12行の反復; 6詩行目での反復なので0.8)

### 第4連

19: Вся комната янтарным блеском  $U/U U | U/U/(U) = 1$   
 (理解不能; 筆者なら、スカッド2詩脚目の第18行と比べ、行間休止が後ろ1音節違いなので0.2とする)

20: Озарена. Веселым треском  $U U U/ || U/U/(U) = 1$   
 (9行目以内でスカッド1詩脚目の詩行はないので1)

21: Трещит затопленная печь.  $U/ | U/U U U | / = 0.7$   
 (スカッド3詩脚目の第17行の反復; 4詩行目での反復なので0.7)

22: Приятно думать у лежанки.  $U/U/U | U U/(U) = 0.4$   
 (スカッド3詩脚目の第21行と比較すると、休止が後ろに2音節違い)

23: Но знаешь: не вельть ли в санки  $U/U | U U/U/(U) = 0.7$   
 (スカッド2詩脚目の第19行の反復; 4詩行目での反復なので0.7)

24: Кобылку бурую запречь?  $U/U/U U | U/ = 0.5$   
 (スカッド3詩脚目の第22行の反復; 2詩行目での反復なので0.5)

第5連

25: Скользя по утреннему снегу,  $U/U/UUUU|/(U) = 0.2$

(スカッド3詩脚目の第24行と比較すると、休止が後ろ1音節違い)

26: Друг милый, предадимся бегу  $U/U|UU/U|/(U) = 0.9$

(理解不能；スカッドが2詩脚目にきている第23行の反復なので、筆者ならば3詩行目での反復として0.6とするとところだが、ベールイは第19行目の反復、つまり7詩行目での反復 = 0.9と捉えているようだ)

27: Нетерпеливого коня,  $UUU/UU||U/ = 1$

(1詩脚目と3詩脚目がスカッドなので、新しい=1)

28: И навестим поля пустые,  $UUU/U/U/(U) = 0.9$

(スカッド1詩脚目の第20行の反復；8詩行目での反復なので0.9)

29: Леса, недавно столь густые,  $U/|U/U/U/(U) = 1$

(第16行の反復；10詩行目以降の反復なので1)

30: И берег, милый для меня  $U/U|/UUU/ = 0.8$

(スカッド3詩脚目の第25行の反復；5詩行目での反復なので0.8)

ベールイによって計算された各詩行の数値から、各詩連のリズム値が割り出される。詩連のリズム値計算法は、上で述べたように、 $(\langle \text{詩連内の各詩行の数値の合計} \rangle \times 4) \div \langle \text{1詩連の行数} \rangle$ （「冬の朝」の場合だと6）だ。以下、「冬の朝」の各詩連のリズム値の計算結果、詩行のリズム曲線、詩連のリズム曲線を掲げる。詩行のリズム曲線において、X軸の「S1L1」の表記は、第1連（Stanza 1）第1行（Line 1）を意味する。

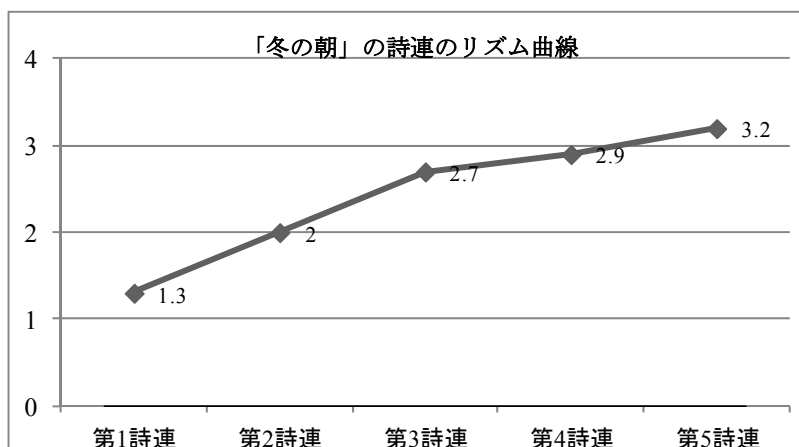
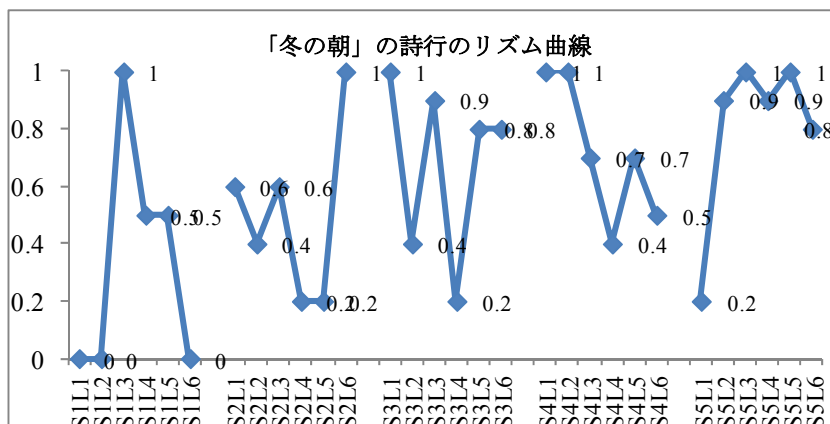
第1詩連： $0+0+1+0.5+0.5+0=2$ ；  $(2 \times 4) \div 6 = 1.3$

第2詩連： $0.6+0.4+0.6+0.2+0.2+1=3$ ；  $(3 \times 4) \div 6 = 2$

第3詩連： $1+0.4+0.9+0.2+0.8+0.8=4.1$ ；  $(4.1 \times 4) \div 6 = 2.7$

第4詩連： $1+1+0.7+0.4+0.7+0.5=4.3$ ；  $(4.3 \times 4) \div 6 = 2.9$

第5詩連： $0.2+0.9+1+0.9+1+0.8=4.8$ ；  $(4.8 \times 4) \div 6 = 3.2$



ベールイによると、「冬の朝」の詩連のリズム曲線と詩の意味内容とは、次のような相関関係をもつ。詩連リズム曲線は、1.3→2→2.7→2.9→3.2 というように上昇をたどる。一方、「冬の朝」の意味は、暗い気分のまま寝についた昨晚の眠り（テーゼ）と、今朝、目覚めたときの晴れやかな気分（アンチテーゼ）との鮮やかな対照から成っている（暗と明の対立）。昨夜の睡眠から今朝の覚醒へ、暗から明へと話者の気分が移り変わっていく様子は、詩連のリズム曲線と対応している。

テーゼは、眠り、にごった空や月や黒雲や悲しみの思い出。これが悲しい想いに満たされた「昨日」である。ここから、覚醒への呼び声が徐々に高まっていく。アンチテーゼは、覚醒、太陽、光、エネルギー、陽気な一日を始める前の朝の気構えだ。悲しい「昨日」の眠りは、1.3 と 2 という数字に基づく。覚醒の光は、2.7, 2.9, 3.2 という数字で表現される。詩連の最小数値の 1.3 は、鬱屈した眠りから呼び起こすことを意味する。最大値の 3.2 は、轡を引く馬が、太陽に

照らされた快活な野原を疾駆するさまを表す。<sup>39</sup>

以下、筆者の所見。詩の話者は男性で、昨晚は吹雪が吹きすさび、どんよりとした空には霧がたちこめ、月は黒雲に覆われ輝きを失っていた。恋人の女性も家で悲しげにしていた。この昨晚の沈鬱な気分がテーゼである。アンチテーゼは、今朝の晴れ渡った天気と一面の銀世界と快活な気分だ。第1連で、話者は寝ている恋人を呼び起こす。第2連は、昨夜の暗と今朝の明との対比。第3連は、輝ける日光を浴びた、青空、雪、森、モミの木の樹氷、氷の下を流れる小川の自然描写。第4連は、部屋に射し込む日光と炉辺でくつろぐ話者の描写。ここで、話者は戸外に出ることを思い立ち、馬を櫓につけるよう従僕に命じる。覚醒への呼び声から始まり、陰鬱な昨晚の記憶を経て、話者の昂揚感は漸増していき、最終第5連の、櫓に乗った恋人二人が雪原を疾駆する場面で絶頂に達する。これが、1.3→2→2.7→2.9→3.2と、詩連値が段階的に上昇してゆく曲線の傾向と一致している。

以上のように、「冬の朝」のリズム上昇曲線は、話者の喜ばしい気分の漸増、眠りと覚醒への呼びかけの対照という詩の意味内容に即していると、ベールイは結論づける。

## 8. ベールイの実証例（下降曲線）その2：プーシキンの詩「人生は荷馬車だ」

次に、下降曲線の例をみてみよう。材料となるのは、同じくプーシキンの詩「人生は荷馬車だ」（1823）である。詩行リズム値が明示されている詩は、RD第3章に7例しか出てこない。ジグザグ曲線を含めて、上昇する曲線の例が「冬の朝」を含めて5つ、下降する曲線の例が2つだ。ベールイが詩行分析を実践している例は、「冬の朝」第1連のみなので、ここでも、本の詩行リズム値をもとにして、筆者が詩行分析を行う。

### Телега жизни

#### 第1連

- |                                    |                       |                  |
|------------------------------------|-----------------------|------------------|
| 1: Хоть тяжело подчас в ней бремя, | U U U / U / U / (U)   | = 0              |
| 2: Телега на ходу легка;           | U / U U U / U /       | = 1 (第1行と異なる)    |
| 3: Ямщик лихой, седое время,       | U / U /   U / U / (U) | = 1 (第1・2行と異なる)  |
| 4: Везет, не слезет с облудка.     | U /   U / U U U /     | = 1 (全ての先行行と異なる) |

#### 第2連

<sup>39</sup> Там же. С. 113.

- 5: С утра садимся мы в телегу; U/U/U/U/(U) = 0.5 (第3行の反復)  
 6: Мы рады голову сломать U/U/UUU/ = 1 (第4行の反復 0.5 のはず)  
 7: И, презирая лень и негу, U | UU/U/U/(U) = 1 (第1行の反復 0.8 のはず)  
 8: Кричим: пошел! . . . . U/U/UUUU = 0.6 (詩脚数2つなので1のはず)

第3連

- 9: Но в полдень нет уж той отваги; UU/UUUU/(U) = 0 (最初行と考えるのか?)  
 10: Порастрясло нас; нам страшней; UUU/U||/U/ = 0.6 (第7行の反復)  
 11: И косогоры и овраги; UUU/UUU/(U) = 0.8 (理解不能)  
 12: Кричим: полегче, дуралей! U/||U/UUU/ = 0.9 (第6行の反復 0.8 のはず)

第4連

- 13: Катит по-прежнему телега; U/U/UUU/(U) = 0 (第12行の反復)  
 14: Под вечер мы привыкли к ней U/U/U/U/ = 0.8 (第5行の反復 0.9 のはず)  
 15: И дремля едем до ночлега, U/U/UUU/(U) = 0.5 (第13行の反復)  
 16: А время гонит лошадей. U/U/UUU/ = 0 (第15行の反復)

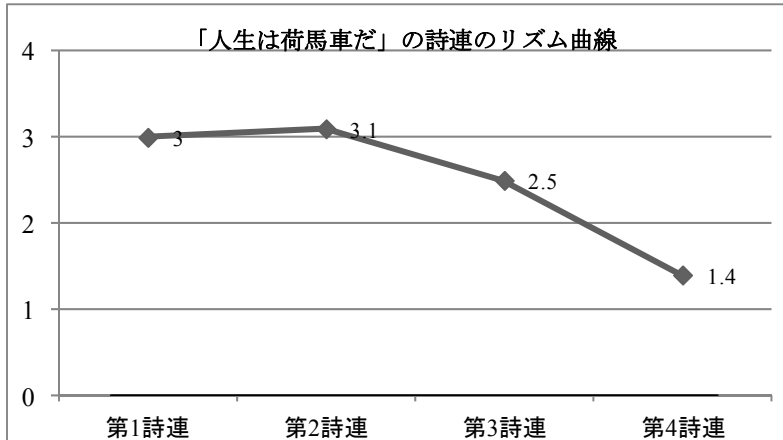
「人生は荷馬車だ」(拙訳)

- 1: ときに荷馬車の積み荷が重くとも  
 2: 荷馬車の歩みは軽快だ  
 3: 威勢のよい御者である白髪あたまの時間は  
 4: 御者台から下りることなく馬を駆る  
 5: われわれは朝から荷馬車に乗り込んだ  
 6: われわれは旅路のどんな困難もおそれはしない  
 7: 怠惰と憩いなど構わずに  
 8: 「さあ、馬をやれ」と叫んだものだ  
 9: しかし、正午にはもはやあの気力はない  
 10: 長いこと揺さぶられてきたわれわれは  
 11: 山道や窪地をおそれるようになり  
 12: 「馬鹿野郎、もっと静かに馬をやれ」と怒鳴る  
 13: 荷馬車は以前と変わらず走り続ける  
 14: 夕方近くになるとわれわれは荷馬車に慣れた  
 15: うたた寝をしながら、われわれは夜の宿へと進んでいく



16: 時間は馬を駆りつづける

- 第1詩連 :  $0 + 1 + 1 + 1 = 3$ ;  $(3 \times 4) \div 4 = 3$   
 第2詩連 :  $0.5 + 1 + 1 + 0.6 = 3.1$ ;  $(3.1 \times 4) \div 4 = 3.1$   
 第3詩連 :  $0 + 0.6 + 0.8 + 0.9 = 2.3$ ;  $(2.3 \times 4) \div 4 = 2.3$   
 第4詩連 :  $0 + 0.8 + 0.5 + 0 = 1.3$ ;  $(1.3 \times 4) \div 4 = 1.3$



「人生は荷馬車だ」は、寓意詩である。荷馬車に乗った「われわれ」とは人間のことで、荷馬車を駆る御者は「時間」の擬人化であり、朝出発し、夜泊まる宿までの荷馬車の旅が人生の象徴となっている。朝、荷馬車に乗り込み、「さあ、馬をやれ」と元気よく叫ぶわれわれは、これから人生に門出しようとする野心に満ちた青春時代の人を指す。どんな辛い旅路が待っていようとも、不退転の覚悟で人生に臨もうとする意気込みが詩行に籠められている。だが、正午、つまり中年になると、長時間、荷馬車の上で揺さぶられてきた人間は、平坦でないガタガタ道を恐れるようになる。そして、もっと静かに馬を駆るよう御者を叱りつける。夕方近く、すなわち老境に達すると、人は山あり谷ありの人生行路にすっかり慣れる。夜泊る宿＝永遠の休息＝死に向かって、時間はさらに馬を走らせ続ける、という内容だ。

詩連リズム曲線と意味内容の照応についてのペールイの解説は、以下の通り<sup>40</sup>。第1連では軽快な荷馬車の旅が描かれている。第2連は、活気にあふれた青春時代のわれわれが、人生を急ぐ姿であり、第1連のリズム数3から第2連の3.1とわずかに上昇する。第3連は、第2連と大きな対照を描く。第2連の青春の意気軒昂は消え去り(第9行 «Но в полдень

<sup>40</sup> См.: Там же. С. 134-135.

нет уж той отваги»)), 中年を迎えた人間が気力の衰えを感じる様子が, 3.1→2.3 の急下降する曲線によって伝えられる。第4連では, 力の衰えはさらに顕著となる。人間は老人となり, 荷馬車の上でうたた寝している(第15行 «дремля»)。ベールイは, うたた寝とは, あらゆる事柄に無関心になった状態だと説明する。死へと向かって, 余命わずかの時間を送る様子が, 最終連の15~16行で歌われている。リズム曲線もまた 2.3→1.3 と下降を続ける。つまり, 詩の主題は, 3つの部分から展開している。青春時代の生命力の横溢(第1連と第2連), 中年時代からの力の衰え(第3連), そして死を待つばかりとなった老年時代の疲労と無関心(第4連)だ。ベールイの主張は, このような詩連の意味推移と, 3→3.1→2.3→1.3 という下降をたどるリズム曲線が相応しているというものだ。

### 9. ベールイの実証例(ジグザグ曲線) その3: チュッチェフの詩「噴水」

最後に, ジグザグ曲線を検討しよう。考察対象は, チュッチェフの詩「噴水」(1836)。この詩に関しては, RD でベールイの詩連数値のみが挙げられている。そこで, 筆者が詩行を分析し, ベールイの詩連リズム値と比較した。下の曲線グラフは, ベールイの数値に依拠している。

#### Фонтан

##### 第1連

- |                                |              |                  |
|--------------------------------|--------------|------------------|
| 1: Смотри, как облаком живым   | U/ U/UUU/    | = 0              |
| 2: Фонтан сияющий клубится;    | U/U/UUU/(U)  | = 0 (第1行と同じ)     |
| 3: Как пламенеет, как дробится | UUU/U UU/(U) | = 1 (第1・2行と異なる)  |
| 4: Его на солнце влажный дым.  | U/U/U/U/     | = 1 (全ての先行行と異なる) |

##### 第2連

- |                                |             |                   |
|--------------------------------|-------------|-------------------|
| 5: Лучом поднявшись к небу, он | U/U/U/U/    | = 0 (第4行の反復)      |
| 6: Коснулся высоты заветной —  | U/UUU/U/(U) | = 1 (全ての先行行と異なる)  |
| 7: И снова пылью огнецветной   | U/U/UUU/(U) | = 0.8 (第2行の反復0.8) |
| 8: Ниспасть на землю осужден.  | U/U/UUU/    | = 0 (第7行の反復)      |

##### 第3連

- |                              |              |                  |
|------------------------------|--------------|------------------|
| 9: О смертной мысли водомет, | U/U/UUU/     | = 0 (第8行の反復)     |
| 10: О водомет неистошмый!    | UUU/ UUU/(U) | = 1 (全ての先行行と異なる) |
| 11: Какой закон непостижимый | U/U/ UUU/(U) | = 0.5 (第9行の反復)   |

12: Тебя стремится, тебя мятет. U/U/U/U/ = 0.9 (第5行の反復)

第4連

13: Как жадно к небу рвешься ты! U/U/U/U/ = 0 (第12行の反復)

14: Но длань незримо-роковая, U/U/UUU/(U) = 0.6 (第11行の反復)

15: Твой луч упорный преломляя, U/U/UUU/(U) = 0 (第14行の反復)

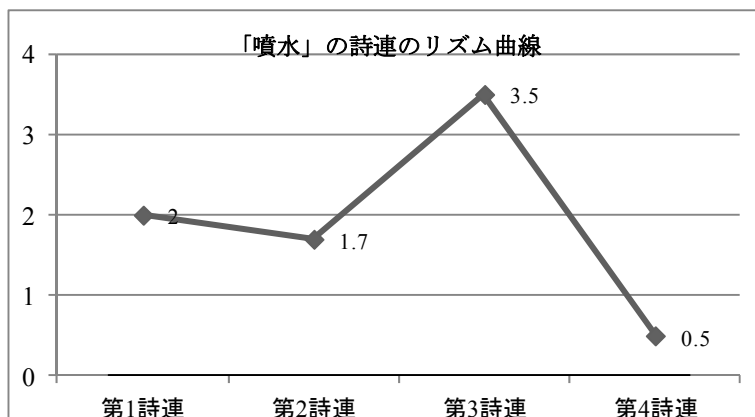
16: Свергает в брызгах с высоты. U/U/UUU/(U) = 0 (第15行の反復)

「噴水」(拙訳)

- 1: ごらん、活発な雲のように
- 2: 輝く噴水がふき上がる様を
- 3: 噴水は炎のように燃え上がり
- 4: その水煙が日なたで砕け散る様を
- 5: 噴水は一条の光となって天にのぼり
- 6: 秘められた高みに触れた後
- 7: 再び火の粉のように
- 8: 地上に落下する定めなのだ
- 9: ああ、死の想いの噴水よ
- 10: ああ、尽きることがない噴水よ
- 11: どのような不可思議な法則が
- 12: おまえを駆りたて、おまえの心を騒がすのか
- 13: おまえはどれだけ強く天をこいねがうのか
- 14: しかし、人知では知れない運命の手が
- 15: おまえの執拗な光を屈折させ
- 16: 高みからしづきの状態で投げ落とす

この詩は、チュチェフの象徴詩と呼べる。第1連と第2連で噴水の水は、火や光に譬えられている。第1連では、噴水の上昇が描かれ、第2連は空に舞い上がった水が地面に落下する運動が強調される。これは死への連想を誘う。第3連で、突然の意味転換が起こる。物としての噴水から、死の想いの噴水（沸々と湧き出る想い）へと変わる。第4連では、話者の想念にある天国への志向は、運命の神の手によって地上へと突き落とされる。つまり、第1連・第2連にある噴水の具象的な上昇と下降のイメージは、第3連・第4連において話者の心的問題（天国の希求と死への恐怖）に意味を転化させる。

ベールイは曲線の意味を次のように説明する。<sup>41</sup> 第1連における噴水の日常的光景の描写から、第2連の水飛沫の落下への移行は、2.0→1.7の些少の曲線下降で表現される。第3連に入ると、噴水の形象は象徴へと転化する。チュチェフの詩では常に、形象から象徴への転化は上昇曲線を描くという。第4連で、天国への願いが地上に投げ落とされたときに抱いた詩人の悲劇は、第3連 3.5→第4連 1.4（差異 2.1）で表現され、第1連→第2連（差異 0.3）の落差と比べて、落胆の想いがいかに強烈であったかを伝えている。



## 10. 結論

以上、RD で開陳された詩のリズム曲線の理論と、そのロシア詩への適用例である。最後に、筆者のベールイ理論に対する評価を記す。

まず、詩行リズムの計算法に関する技術的な問題点に触れる。筆者は、RD の 2～3 章で提示されている計算法に従って、「冬の朝」第 2 連以降の 4 連、「人生は荷馬車だ」4 連、「噴水」4 連を詩行分析したが、ベールイの計測値と一致しない詩行が数多く存在した。また、明らかにベールイの誤算だと思われるものもあった。不明の原因は、主に次の 3 点に帰せられる。①1 音節語をアクセントまたは無アクセントとみなすかについて、明確な規定が存在しない。②意味の影響によって生じる長い「行間休止」と、単にスカッドに影響されただけの短い休止との区別は、解釈者によって判断がわかる。また、詩は発声朗読される場合だけでなく、心内で読まれるときのリズムもまた考慮されねばならないはずだが、こうした事情は度外視されている。以上の要因から、③どの詩行がどの詩行の反復、または変奏、または対照なのかを、決定できないケースが出てくる。だれが詩行のスキャンを行っても、同一の解が導き出されないなら、データの客観性は根本から崩れる。それ

<sup>41</sup> См.: Там же. С. 137-138.

ゆえ、RD は科学的な理論とはいえない。

次に、リズム曲線と詩の意味内容が相応しているという議論。RD 第3章で例示された19の詩のリズム曲線は、意味と相関しているという結論が得られた。しかし、ベールイが自分に都合のよい例だけを引き合いに出して、仮説の有効性を訴えているとしか思われない。大量の詩を分析して、それらの詩のリズム曲線が意味内容と合致しているという結果が明示されないといけない。どのようにベールイはこの問題を考えているのだろうか？

……事実から判断すると、この問題に対しては否定的な回答が出される。曲線の上昇は、常に（詩人の）感情の昂揚と一致するものではない。しかし、頻繁に一致する。一致の根拠は、提起された問題よりも深いところに隠されている。内容の下には、この問題よりも深いところで、いふならば、内容のイントネーション、内容のジェスチャーと呼ぶべきものが、土中に埋まっているからだ。内容のジェスチャーについて、詩人は、「内容のジェスチャーを表現する言葉を学ぶ」と語る。この内容の地雷と言うべきものが、曲線のイントネーションのジェスチャーとも一致するのだ。<sup>42</sup>

ベールイの言いたいことを敷衍する。詩の内容とは、その表面下に潜んでいる「内容のジェスチャー（身ぶり）」が外化したものだ。詩のリズムの奥底にも、イントネーション（音）のジェスチャーが埋まっている。すなわち、音と内容のジェスチャーとは、自らの生のリズムを闡明化しようとする詩人の、意味（のジェスチャー）と音（のジェスチャー）を協調させた身体表現（バレエを想起）に他ならない。優れた詩人の場合、音—意味—身体表現の協働の点で、調和がとれている。が、優れた詩人でないと、詩の音と内容の深層にあるジェスチャーはバラバラなので、リズム曲線と詩の意味が一致しなくなる。ここから、すべての詩において、リズム曲線と詩の意味内容が相応することはない、というベールイの弁明が引き出される。

「ジェスチャー」というのは、シュタイナーのオイリュトミーの用語であり、特にシュタイナー教育の場で用いられる。オイリュトミーは、シュタイナーが唱えた、出生から7年間ごとの心身の発達に関する理論に依拠する。<sup>43</sup> シュタイナー教育では、子供の8～14歳の成長が重要視されており、リズムに則った体と心の協調的な発達をめざして、音に合

<sup>42</sup> Там же. С. 122.

<sup>43</sup> シュタイナーの教育観によると、出生からの7年間（0～7歳）、身体はリズムカルに成長していき、この自然発生的な形成力を阻害してはならない。第2期（8～14歳）になると、身体の発達とともに、芽ばえ始めた自意識のなかで思考力が発展する。第3期（15～21歳）では、内面の3要素（思考—感情—意志）の協和が図られる。参照：A. P. シェパード（中村正明訳）『シュタイナーの思想と生涯』青土社、1998年、246-250頁。

わせた、意味の籠められた身体運動（ジェスチャー）が勧奨されている。子供のなかの、生成発展していく身体のリズムと精神のリズムを調和させようとする狙いがある。ジェスチャーのなかで、音と意味の合致が希求される。

RD は、一見、詩学の科学性を志向しているようでありながら、そのために数学（修正係数、詩行と詩連の数値化、曲線グラフ）と音楽（ソナタ形式の対位法）の方法論を援用しているものの、終局的には、内的な生のリズムを表現しようとする詩人のジェスチャーが詩の音と内容を無意識的に規定している、というシュタイナー神秘学の方向へ逸脱していった。それゆえ、数にこだわるベールイの偏執狂的な情熱が、ジルムンスキーによって「数の神秘学」と揶揄された<sup>44</sup> のも、故なきことではない。

しかしながら、詩のリズムの計量化・グラフ化の発想が、シュタイナー神秘学を立証するための手段であると断定してしまうのは、早計だろう。SL 執筆時代、ベールイはまだシュタイナーにかぶれていなかった。そこで浮びあがってくるのが、チスチャコーワが指摘する、ピュタゴラス派の「数」の観念がベールイに与えた影響である。彼女の短い論文は示唆に富むものなので、要所要所を以下に摘記しておく。ピュタゴラス派では、総体（целое）は 1（единица）と 10（десятка）の数によって象徴される。ピュタゴラス派にとって、基本的な数は 1234 の四つであり、1 は点、2 は線、3 は平面、4 は三次元的な立体を意味する。これらの総数 10（ $1+2+3+4=10$ ）は、全体の表象でもある。また、数は運動の概念とも結びついている。1 は運動の起点である全一性（единение）、2 は運動の開始となる分裂（раздвоение）、3 は弁証法的運動の結果としての三元性（триадность）を示す<sup>45</sup>。RD における、詩行リズムの小数点以下 1 の位を含めた 0~1 の 10 分割法、詩連リズムを 0~4 で捉える発想法は、ピュタゴラス派に起因しているかもしれない。

ピュタゴラス派との関連でいうと、チスチャコーワが引用している RD の箇所<sup>46</sup> には、ベールイが RD 理論構築の点で恩恵をこうむった四人の数学者の名前が挙げられている。すなわち、ガルワ（Галуа）、アーベル（Абель）、ソフス・リー（Софус Ли）、ニコライ・ブガーエフ（Н. В. Бугаев）だ。最後に挙げられているブガーエフは、ベールイの父でライプニッツ学者でもあった。ライプニッツは「数の音楽」（музыка числа）に聴き入った人と評されている。相互に絶縁したモナド（「モナドは窓をもたない」）が運動することにより、

<sup>44</sup> Жирмунский В. По поводу книги «Ритм как диалектика»: Ответ Андрею Белому // Звезда. 1929. № 8. С.204, 207. 「数の神秘学」（«мистика чисел»）という評言は SL と RD の両方に向けられている。ジルムンスキーの RD 評価は手厳しい。詩人個人のリズムの解明という観点からみると、SL にはある程度の意義はあったが、RD は「無益な想像力の戯れ」（С. 206）だと切り捨てている。

<sup>45</sup> Чистякова Э. Символ как число в теории символизма // Философская и социологическая мысль. 1989. № 6. С. 95.

<sup>46</sup> Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». С. 35.

世界の調和が自律的に構成されるというライブニッツの思想は、RDに通じるように思える。また、シーラルドは、ベールイが若い頃に、父親を通じて、「モスクワ数学協会」(Московское математическое общество)で繰り広げられていた議論と出会い、関係性を図表で表す習性がついたと指摘している。<sup>47</sup>

さらに、筆者は、RDでアリストクセノス(露 Аристоксен)の名が挙がっていることにも注目する。<sup>48</sup> アリストクセノスは、「ピュタゴラス派の数比による音階構成を音楽の事実に合わないとして一蹴して、別の方法論を提起」<sup>49</sup>した古代ギリシアの音楽理論家だ(彼自身もピュタゴラス派出身)。ピュタゴラスは、オクターヴと5度と4度の比をそれぞれ2:1, 3:2, 4:3と定め、後世のピュタゴラス派の人々は5度と4度の音程差を9:8とみなしたが、アリストクセノスは音楽の実際を鑑みて5度と4度の差を1に修正した。このあたりは、スカッドの事実を盾に、トレジアコフスキーの古典的韻律学に対抗したベールイを想起させる。また、『原ハルモニア論』に出てくるアリストクセノスの以下の音楽定義は、旋律の反復・変奏・対照そして反復が起こるまでの時間的間隔を数値化しようとしたRDの構成原理を髣髴とさせる。

歌われた旋律を理解するという事は、明らかに、聴覚と理性でもって、生成した現象にあらゆる差異に応じて従うということである。旋律は、音楽の残りの分野と同様に、生成のうちにあるからである。音楽の理解は、これら感覚と記憶の二つから成る。現に生成しているものは感覚されなければならない、すでに生成したものは記憶されなければならないからである。他の仕方では、音楽のうちに生成した現象に従うことはできないだろう。<sup>50</sup>

ベールイが提起した詩の音と意味の調和という議論は、フォルマリズムが追究した「形式」と「内容」の相関関係という問題性と共鳴するだろう。言葉の節約を原則とする詩の場合、音と意味の有機的結合は、いかなる言語でも重要となってくるはずである。ここで、筆者に思いだされるのが、詩人の金時鐘(キム・シジョン)氏の日本現代詩理解である。金氏は、戦後の現代詩が視覚性(思考の可視化)のみを追い続け、音韻性(聴覚を介するリズム感)を軽視してきたと反省し、唯一、詩のひびきを大切に詩人として吉増剛造

<sup>47</sup> Силард Л. Введение в проблематику Андрея Белого // Umjetnost Riječi. God. XIX, broj. 2-4, 1975. S. 181.

<sup>48</sup> 参照:「アリストクセノスに反映されている古代では、リズムの源泉は音楽の規則にもおかれていた」(Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». С. 63)。

<sup>49</sup> 山本建郎「解説」アリストクセノス、プトレマイオス(山本建郎訳)『古代音楽論集』京都大学出版会、2008年、302頁。

<sup>50</sup> アリストクセノス「ハルモニア原論」上掲『古代音楽論集』、58頁。

氏の存在を指摘する。金氏の以下の言葉を読むとき、詩人ベールイが詩論で目ざした対象が、まったくの見当はずれではなかったと筆者には感じられる。

ことばは二つの機能から成りたっている。理性を司る意味性と、感性に働きかける音韻性、つまり聴覚を介するひびき性との二つである。現代詩と近代詩の違いは、ひと口でいうとこのうたうことと描くことの違いである。主情的な近代詩から抜け出るため、現代詩は見つめて描きだすことに注力してきたわけであるが、ひるがえって思いみれば、それはことばの機能の半分を顧みなかったことともなっている。<sup>51</sup>

詩行と詩連の数值化の試み、詩行を音楽の旋律に譬えて、そのリズムの反復・変奏・対照から詩行同士の関係性を探究しようとする視点、リズム曲線と意味内容の照応の模索、いずれもベールイでないと考え出せない独創的な仮説だ。トマシェフスキーがベールイに冠した「天才的」<sup>52</sup> という形容辞にも首肯したくなる。RD 第3章に出てくる彼のロシア詩解釈もまた秀抜であり、このように19世紀ロシア詩を玩味堪能すべきなのかと、筆者は大いに啓発させられた。しかし、RDに科学性はない。ジルムンスキーがSLに与えた最も強烈な一撃が、詩論に「主観的妄想」が混ざり合っているという烙印であった。RDもこの烙印を免れない。だが、「万有（вселенная）の調和は数から成りたっている」というピュタゴラス教団の信念を主観的妄想だと片づけることができるならば、ロシア詩学の領域で同様の主観的妄想を貫いたベールイは間違いなくピュタゴラス派の精神的後裔に連なるだろう。

## **К вопросу о теории кривой стихотворного ритма в работе «Ритм как диалектика и «Медный всадник»» А. Белого**

КАКИНУМА Нобуаки

Данная статья освещает вопрос о генезисе и формировании мыслей А. Белого, которые привели к кристаллизации книги «Ритм как диалектика и «Медный всадник»»

---

<sup>51</sup> 金時鐘「音韻性軽んじた現代詩」（読売新聞夕刊7面，2010年12月9日）

<sup>52</sup> *Гаспаров*. Белый-стихoved и Белый-стихотворец. С. 124. トマシェフスキーの原典は、*Воспоминание В. Е. Холшевникова* としか書かれていない。



(1929; далее «RD»). Белый представил истолкование стихов, базированное на разделении метра и ритма в «Символизме» (1910; далее «SL»). Обе работы сопрягаются друг с другом сложнейшим образом. Задачи настоящей статьи заключаются в объяснении подробностей его стихотворной теории «RD» и расследовании истоков таких идей.

В «SL» и «RD» наблюдается общее стремление демонстрировать стихотворный ритм методами счисления и графики, тогда как в «SL» внимание автора сосредоточено на соотношениях стоп, а в «RD» на соотношениях стихов и строф. Соотношение стоп, которое рассмотрено в «SL», означает, что на примере русского четырехстопного ямба (U / | U / | U / | U / | (U) ) ритм меняется за счет наличия стоп, постоянно отпадающих от метра (U U), которые называются Белым как «пиррихий». В случае отпадения ускоряется чтение стихов, между тем как во время следования метру оно замедляется, ибо в русском языке ударный гласный произносится длинее примерно в 1.5 раза, чем неударный. Эта мысль унаследована и в «RD».

Нововведенная в «RD» точка зрения — соотношение стихов и строф. Это основано на том, что тональность в одном стихе повторяется в другом и вступает в контраст с иной тональностью. В краеугольном камне основного мышления Белого лежат повторы и изменения тональности по стихам. Нам кажется, что Белый взял эту мысль из музыкального принципа сонатной формы. В сонате первый тезис контрастируется со вторым тезисом, через некоторый временный промежуток они чередуются. Во второй половине 20-х годов при подъеме сталинизма было невозможно издать такое стихотворное исследование, обоснованное на музыкальной основе. Отсюда Белый замаскировал свои идеи под словом «диалектика», благоприятно звучащим для марксистов.

Далее Белый старается описать цифрами вариативность психологии слушателя, который встречает повторы и видоизменения тонов. Способ исчисления стихов такой: основной тон, представленный в первом стихе = 0, его вариация = 1. Повтор тезисов измеряется в ракурсе расстояния, т.е., во сколько строк повторяемый тезис отмеживается от изначального. Соотношение стихов обозначается аксиомой «  $(n-1) \div n$  », в которой «n» выводится с помощью вычитания номера стиха, повторяющего тезис, из номера стиха, где находится изначальный. Например, если тезис обозначается  $\bigcirc$ , антитезис —  $\times$ , отрез стиха —  $|$ , то в стихах формы  $\bigcirc | \times | \bigcirc$  исчисляется таким образом, как первый стих всегда 0, второй стих является его контрастом: 1, а третий — повтор тезиса первого стиха  $(2-1) \div 2 = 0.5$ . Общая сумма этого стихотворения приводится к  $0+1+0.5=1.5$ . Сумма строф измеряется аксиомой «  $n \times 4 \div m$  » («n» обозначает общую сумму ритмических величин в одной строфе,

а «m» — число, из скольких стихов состоит строфа). По объяснениям Белого, постоянное значение «4» выводится из того, что русские лирические стихотворения написаны в основном в форме четырех строчной строфы. Так, если поставим величину ритма на Y-оси и номера строк или строф на X-оси в координатах, то получим график кривой ритма каждого стихотворения.

Этим способом Белый проверяет 19 стихотворений в «RD». Возьмем один пример: «Зимнее утро» Пушкина. Цифры ритма по строфам повышаются как  $1.3 \rightarrow 2 \rightarrow 2.7 \rightarrow 2.9 \rightarrow 3.2$ . Белый понимает, что это явление имеет параллель с постепенным подъемом эмоций рассказчика. В глубине размышлений и обдумываний Белого лежат убеждения, что написание стихов представляет собой некий телесный жест, гармонизирующий звучание и значение посредством движения. Эта мысль вытекает из учения Штейнера о «эвритмии», которое применяется в штейнерских школах к образованию детей с целью координирования развития тела и самосознания. Итак, Белый мыслит, что ритм жизни поэта подспудно определяет тональность звучания и содержания стихов, написанных им.

Советские стиховеды и беловеды пытались искать источник архитектоники «RD» исключительно в штейнерской антропософии. Но мы относимся к таким подходам отрицательно. Мы указываем в качестве корня «RD» еще на идеи пифагорейской школы и Лейбница. По учению пифагорейцев гармония вселенной обеспечивается числами. Особенно надо отметить следующий факт, что имя древнегреческого теоретика музыки «Аристоксен» приведено в «RD». Белый называет 4 математика, которые оказали наибольшее воздействие на развитие его математического мышления: Галуа, Абель, Софус Ли и Н. В. Бугаев. Последний является отцом Белого, одновременно исследователем монадологии Лейбница. Философия Лейбница «один и множественность», согласно которой монады, отъединенные друг от друга («монады не имеют окон»), составляют автономно гармонию мира, может влиять на Белого. Одна исследовательница творчества Белого отмечает, что в молодости Белый ознакомился с дискуссиями в «Московском математическом обществе», председателем которого служил его отец Николай Бугаев (1891-1903); эти опыты привели Белого к привычке формулировать соотношения мыслей в виде графики (*Силард Л.* Введение в проблематику Андрея Белого // *Umjetnost Riječi*. Zagreb, 1975. God. XIX. Broj. 2-4. С. 181). Мы соглашаемся с мнением В. Жирмунского, что в «RD» отсутствует научная объективность (По поводу книги «Ритм как диалектика» // «Звезда», 1929. № 8. С. 203-208), но мы должны признать, что образ мышления Белого весьма оригинален; никто иной как Белый не придумал такой гипотезы.