

# チャストゥーシカの地理的研究に向けて

——トウルベツコイ「チャストゥーシカの韻律について」を出発点に——

熊野谷 葉子

## 0. はじめに

1. トウルベツコイによるチャストゥーシカの韻律理論
  - 1-1. 「音楽テキスト」と「詩テキスト」の韻律構成
  - 1-2. 韻律構成と脚韻のパターン
  - 1-3. 詩テキストと音楽テキストのずれ
2. アルハンゲリスク州のチャストゥーシカ (20世紀末)
  - 2-1. 韻律の基本型と脚韻
  - 2-2. 詩行の切れ目の移動
  - 2-3. 音節数の少ない詩行
3. カルーガ県のチャストゥーシカ (20世紀初頭)
  - 3-1. 韻律の基本型と脚韻
  - 3-2. 詩行の切れ目の移動
  - 3-3. カルーガのチャストゥーシカの特徴
4. チャストゥーシカの地理的研究の課題

## 0. はじめに

本論では、トウルベツコイ (H. C. Трубецкой) が1927年に論文「チャストゥーシカの韻律について」で述べた理論を紹介し<sup>1</sup>、それに基づいて、筆者が採録したアルハンゲリスク州のチャストゥーシカと、カルーガ県 (革命前) のチャストゥーシカの韻律的特徴の分析を試みる。言語学者トウルベツコイの韻律理論には、その後のフォリクロリストによる数々の試みにも勝る点が多く、より広い地域のチャストゥーシカについて韻律の地方差を分析していくための基本的な方法となりうる、と考えるからである。

なお、このトウルベツコイ論文は、1995年の秋に米重文樹先生にご教示いただいた。当時、筆者は修士課程の2年に在学中で、生まれて初めてロシアの田舎でフィールドワー

<sup>1</sup> Трубецкой Н. С. О метрике частушки // Избранные труды по филологии. М., 1987. С.371-390. Статья впервые напечатана в журнале «Вёрсты», II, 1927.

クのまねごとに参加し、先行研究の非常に少ないチャストゥーシカという民衆歌謡を、手探りで研究し始めたばかりであった。その時期にこの重要な資料に出会えたのは、たいへん意義深く、幸せなことだったと思っている。米重先生にあらためてお礼申し上げたい。

## 1. トウルベツコイによるチャストゥーシカの韻律理論

ロマン・ヤコブソンもそうであったように、言語学者トウルベツコイは、人間の言語活動の一部である口承文芸に積極的な関心をもっていた。20世紀初頭のロシアが、彼の関心を引き起こすに十分な状況にあったことも幸いしたのだろう。当時はまだ叙事詩や昔話の優れた語り手があり、農村には昔ながらの儀礼歌や叙情歌が残っていた。しかしその半面、若者のあいだで大流行していたチャストゥーシカが、しだいにこれらの古いジャンルを追いやり、フォークロアの様相は大きく変わりつつあったのである。また、録音技術の向上によって、文字だけでなく音によって過去の演奏に触れる機会ができたことも、研究者たちにとっては特筆に価する変化だった。

こうした中でトウルベツコイは、1927年に論文「チャストゥーシカの韻律について」を発表し、その10年後には「ロシアのブィリーナの詩に関する問題に寄せて」でロシア叙事詩の韻律を検討する<sup>1</sup>。かたや新興の4行詩、かたや中世ロシアから歌い継がれた数百行におよぶ叙事詩では、一見興味の対象が飛躍しているように思われるかもしれない。しかし実は、この二つのジャンルは、一定のリズムにのっとりて韻文を語り、旋律が比較的単調であるため興味の中心が音楽性よりも詩の内容にあるという点で、非常に似た特徴を持っている。そしてこの特徴のために、これから述べるような音楽的側面と詩的側面を平行させて考える方法が、必要かつ有効となるのである。

以下、この論文を原文の流れに沿って紹介していくが、筆者の考えで章立てを簡略化し、細かい説明や例は省略し、原文ではイタリックなどで強調されていた韻律の法則にあたる部分を抜き出して便宜的に名称をつけた。また、各章の終わりに筆者の見解を付け加えている。

### 1-1. 「音楽テキスト」と「詩テキスト」の韻律構成

トウルベツコイはまず、ロシア民衆詩を古代ギリシャ以来の韻律概念で説明することを否定し、「4脚のアナーペスト」云々の図式を遠ざける。言語テキストが長短を決定し、旋律がストレスを決定する古代ギリシャ詩の韻律概念を、それとは逆に言語テキストがストレスを、音楽が長短を決めるロシア民衆詩に持ち込むのは論外だというのである。

<sup>1</sup> Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе русской былины // Избранные труды по филологии. М., 1987. С.352-358

真にチャストゥーシカに適した韻律論を展開するため、彼は「音楽テキスト」の韻律構成と「詩テキスト」のそれとを区別し、平行的に検討する。音楽的に（つまりリズムの点から）見ると、チャストゥーシカは次のような構成を持っている。



1つのチャストゥーシカのテキスト（「連」страфа）は、音楽的に2つのまとまり（「半連」полустрафа）から成り、その切れ目にはしばしば伴奏楽器の間奏が入る。半連は更に2つの「コロン」（колон）に分けられ、コロンは2つの小節（такт）から成っている。これに詩テキストの分節を重ね合わせるならば、ふつう4行で書かれているチャストゥーシカの1行（стих）がコロンに相当する。詩テキストの1音節（слог）は、音楽テキストの1モーラ（мора）に相当する場合と2モーラ（димор ここでは「拍」と訳した）にまたがる場合とがあり、前者を「短音節（краткий слог）」と呼んで記号「U」で表し、後者を「長音節（долгий слог）」と呼んで記号「\_\_\_」で表す。詩テキストのアクセントを担うことができるのは、各拍の最初のモーラに限る。

チャストゥーシカのテキストをこのように分節した上で、トゥルベツコイは一つの法則を提示する。ここでは仮に「音節数の法則」と呼ぶ。

音節数の法則：

所与のリズム単位（連、半連、コロン、小節）において、その後半に前半より多くの音節数がくることはない。

つまり、小節について言うならば、その2拍めに1拍目より多くの音節数がくることはないので、UUUU（♪ ♪ ♪ ♪）、UU\_\_\_（♪ ♪ ♪），\_\_\_ \_\_\_（♪ ♪）の3通りはあっても、\_\_\_ UU（♪ ♪ ♪）は起こらないということになる。この法則にしたがえば、コロン（行）の構成で可能なのは、

8音節 UUUU, UUUU ( ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ )

7音節 UUUU, U, U \_\_\_ ( ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ )

6音節 UUUU, \_\_\_ \_\_\_ ( ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ) あるいは

UU \_\_\_\_, UU \_\_ ( ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ )  
 5 音節 UU \_\_\_\_, \_\_ \_\_ ( ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ )  
 4 音節 \_\_ \_\_, \_\_ \_\_ ( ♪ ♪ | ♪ ♪ )

の6タイプである。同様に、半連では1コロンの音節数が2コロンのそれより多く、連全体では前半連の音節数が後半連のそれより多い。例外も見られるが、その数はごく少ない。

さて、この法則を前提に、トゥルベツコイは、音楽的・詩的構成に基づく詩行の分類を開始する。注目されるのは各詩行の後半、すなわち各コロンの2小節目のパターンである。各コロンの最終ストレスが第5モーラにあるもの(例えば「Погулял бы, девушки」)を「鈍い行=コロンの(тупой стих-колон)」, 第7モーラにあるもの(例えば「Из колодца вода льётся」)を「鋭い行=コロンの(острый стих-колон)」とし、これより前、つまり第3モーラにストレスがあるものは、「弱化した鋭い行=コロンの(острый ослабленный стих-колон)」と呼ぶ。これは、本来第7モーラが強いのだが第3モーラにストレスがあるため、それに押されて弱くなったという意味だ。これらの区別を先ほどの法則と組み合わせてトゥルベツコイが導き出した韻律パターンは、以下のような、鋭い行3通り、鈍い行2通り、弱化した鋭い行1通りである。

チャストゥーシカの韻律の基本型：

O1 ... 8音節の鋭い行	UU UU UU UU
O2 ... 7ないし6音節の鋭い行	UU UU UU .
O3 ... 5ないし4音節の鋭い行	UU . . . .
Осл ... 弱化した鋭い行	UU . . . .
T1 ... 7音節の鈍い行	UU UU UU .
T2 ... 6音節の鈍い行	UU UU . .

この基本型はトゥルベツコイ論文の主眼とも言うべきもので、続く「韻律構成と脚韻のパターン」において、彼はこの基本型を使って連全体の検討を進めていく。

また、ここでトゥルベツコイは各リズム単位に現れるストレスの位置についても法則性を見出している。

ストレスの配置の法則：

所与のリズム単位において、その前半の最終ストレスと後半の最終ストレスの間にあるモーラ数は、前後半合わせたモーラ数の半分以下である。

この法則をごく簡単に言えば、ストレスとストレスの間は一定以上離れないということである。つまり、コロンの中では  $UU \acute{U} UU \acute{U} U$  (Чернобровые ребята) や  $UU \acute{U} UU \acute{U} UU$  (Голубки купаются.) は見られるが  $\acute{U} UU UU \acute{U} U$  となるような語の配置は例外的にしかないし、半連の中では、2つの行=コロンの組み合わせに、1行目と2行目の最終ストレスの間が8音節を越えてしまう「鈍い行+鋭い行」はめったにない。連全体でも、前半連の最終ストレスと前後半の最終ストレス間は16音節以下になるのがふつうだということである。

ここではトゥルベツコイによるチャストゥーシカの韻律論の基礎が述べられているが、その最大の特長は、リズムに基づいた分節に文学の作詩法の考え方を重ね合わせたところにある。リズムにのせることが最大のポイントとも言えるチャストゥーシカには、確かに作詩法の用語では本質的な説明は難しい。しかしそれでも、詩行内の言葉は基本的に強弱格を維持するように配置されており、行末では脚韻を踏んでいる。こうした特徴を的確に把握した彼の韻律理論は、以下に展開される脚韻や詩行のずれの検討に真価を発揮することになる。

ただし、トゥルベツコイが検討の対象にしたのは雑誌《Вёрсты》に掲載されたノヴゴロド県のチャストゥーシカ600篇であり、そのリズムの分析はもっぱら各語のストレスの位置から導き出したものである。したがって、特に音節数の少ない詩行の実際の演奏方法は一通りではないはずで、筆者の聞いた中でも「音節数の法則」に矛盾する例は少なくない。このことについては後述する。

## 1-2. 韻律構成と脚韻のパターン

さて、上にあげた6種類の詩行の韻律の基本型は、連全体の韻律パターンを示す基礎となる。たとえば次のチャストゥーシカは、この基本型の組み合わせによって O1O1O2O2 と表すことができる。

テキスト	韻律	型	和訳
От Берегова кана́ва,	UU UU UU $\acute{U}U$	O1	ベレゴヴォの水路の
По канаве-то ота́ва,	UU UU UU $\acute{U}U$	O1	水路沿いには二番草
По отава-то следы: -	UU UU UU $\underline{\quad}$	O2	二番草には足跡が
Ходил миленький сюды́.	UU UU UU $\underline{\quad}$	O2	彼の通った足跡が

この歌では、前半2行がともにO1、後半2行がともにO2で、その韻律構成の特徴は《кана́ва

– отава» «следы-сюды»と踏んだ平行韻と一致している。

一方、次の例では各半連の前半行が O1, 後半行が O2 で、脚韻は O2 の行末が担っている。

テキスト	韻律	型	和訳
Что за эта за деревня:	UU UU UU UU	O1	いったいどういう村なんだ
Удивительный народ!	UU UU UU <u>    </u>	O2	びっくりさせる人たちだ!
Половина девок старых –	UU UU UU UU	O1	娘たちの半分は年増で
Никто замуж не берет!	UU UU UU <u>    </u>	O2	お嫁に行く先がないなんて!

これら 2 タイプを代表的な例として、トゥルベツコイは韻律と脚韻の関係について次のような法則を提示する。仮に「脚韻の法則」と呼ぼう。

脚韻の法則：

- (1) 半連を構成する 2 つの行が、6 タイプの韻律パターンの同じ型に属している場合、その 2 行は互いに脚韻を踏んでいる。(aa66)
- (2) 2 つの半連それぞれの 2 行目が同じ型に属し、残りの少なくとも 1 行が違う型に属する場合、2 行目どうしは脚韻を踏んでいる。(ab6b, abab)

ノヴゴロドのチャストゥーシカは平行韻よりも交差韻を好み、もっともポピュラーな連のタイプをあげれば、次のようになる。

#### I 脚韻が ab6b の代表的なタイプ

- O1 O2 O1 O2 …ロシア北部に多い。
- O T1 O T1 …ロシア南部に多い。
- O T2 O T2 …ロシア南部に多いが、上の型よりは少ない。

一方、3 行が同じ型で 1 行だけ違う T1 T1 O2 T1, O2 O2 T1 O2 といったタイプは稀にしか見られない。

#### II 脚韻が aa66 の代表的なタイプ

- O2 O2 O2 O2
- T1 T1 T1 T1
- O1 O1 O2 O2
- O2 O2 T1 T1

4 行が同じ型に属すと言っても O1 O1 O1 O1, T2 T2 T2 T2 は少なく、半連ごとに型が異なる場合では T1 T1 O2 O2 のような、ストレスの配置の法則に反するタイプはごく稀である。

ここでトゥルベツコイは、簡単ではあるがロシア北部と南部の韻律の違いに言及している。彼が南部のチャストゥーシカとしてはつきりあげているのは、同じ《Вёрсты》誌の第1号に掲載されたリャザン県の40篇足らずのテキストで、他の資料については明らかにされていない。「理想としてはこの研究は統計地理的に行なわれなければならない。大ロシアのチャストゥーシカが歌われている全域の『韻律地図』がつくられるのが望ましいのだが…」とトゥルベツコイはこの章をしめくくっている。その構想は未だに実現されていないが、各地の資料がしばしば音声付で検討でき、情報処理能力も彼の時代とは比べものにならない現代であれば、実現も夢ではないだろう。

筆者は、後ほど他の地域のチャストゥーシカの韻律型について検討するが、その際注目するのは次のような点である。ここで多いとされている上記の韻律型は、他の地方でもやはり代表的な型と言えるだろうか。平行韻よりも交差韻が好まれるのは共通する特徴だろうか。また、詩行の韻律の基本型としてあげられていた「弱化した鋭い行(Осл)」は、代表的な韻律型には全く入っていないが、それほど稀にしか見られないのだろうか。

### 1-3. 詩テキストと音楽テキストのずれ

ここまでは、音楽テキストとしてのチャストゥーシカの分節単位(連、半連、コロ、小節、拍、モーラ)と詩テキストとしての言葉の単位(行、音節など)は、完全に平行するものとして検討され、その用語はしばしば入り混じって使われてきた。しかしノヴゴロドのテキストを検討すると、音楽テキストと詩テキストの関係には、しばしば不一致な点が見られると言う。トゥルベツコイがあげている代表的なずれを以下にあげる。

#### <詩行の切れ目の移動>

半連内の2つの詩行の切れめは、コロンの切れ目とは必ずしも一致しない。これは「詩行の逆行移動(регрессивное смещение стихораздела)」と「詩行の進行移動(прогрессивное смещение стихораздела)」に大別できる。「逆行移動」の例をあげれば、

テキスト (半連のみ)	和訳
А сама́ наде́юся,	私はと言えば、期待して
Пойду́ плясáть – согрeю́ся.	踊りに行って温まる

といったものだ。詩とリズムのずれは次のようになっている。

熊野谷 葉子

♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ || ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪  
А са ма́ на - де - ю - ся, || Пой - ду́ пля - сать со - гре - ю - ся.

詩行の1行目は最初のコロンの第7モーラで終わっており、第8モーラには詩行2行目の第1音節が来ている。このように、詩行の切れ目がリズムの切れ目よりも前へずれているものを、「逆行移動」と呼び、逆に後ろへずれているものを「進行移動」と呼ぶのである。

次の例では、1行目が9音節あって1つめのコロンに収まりきらず、最終音節を次のコロンの第1モーラにこまらせている。これが「進行移動」である。

テキスト (半連のみ)	和訳
Неужели́ это сбúдется	まさか本当にそうなるの？
Во ны́нешнем году́?	今年のうちに

♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ || ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪  
Не - у - же - ли э - то сбú - дет - ся || Во ны́ - неш - нем го ду́?

#### <入りの移動>

リズムと詩行のずれは、半連の途中でだけ起きるのではない。半連の頭、つまり1行目行頭と3行目行頭にもずれは認められる。それが「入りの移動 (смещение приступа)」である。詩行の切れ目同様「進行移動」と「逆行移動」とがあり、逆行移動している歌は、半連の最初から2音節目にストレスが来ている。つまり«Сего́дня пра́здник воскре́сенье...»のような歌い出しのチャストゥーシカがそうで、この時歌い手は、アウフタクトの要領で1モーラ分早く詩を歌い始める。

同じようにストレスが2音節目にあっても、行全体の音節数が6以下である場合は、歌いだしを1モーラ分遅らせる進行移動を考えなければならない。次の例の3行目を見よう。

Чего́, Ко́ля, ча́сто хо́дишь,	コーリヤ、どうしてしょっちゅう来るの？
Сапоги́ новы́ дере́шь?	新しい長靴はきつぶしてまで
С ума́ меня́ ты свóдишь,	あたしは気が変になりそうよ
До́лго за́муж не бере́шь.	あんたがなかなかプロポーズしないから

この歌の3行目の歌い方の可能性としては、逆行移動して



♪ || ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ||  
 Су - ма́ - ме-ня́ ты сво́ - дишь

と歌うか、1 モーラ分休んで

|| U ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ||  
 Су- ма́ ме- ня́ ты сво́- дишь

と歌うかのどちらかだが、脚韻を踏んでいる1行目とのバランスから言って後者の方が自然だろう。これが入りの進行移動の例だ。

進行移動では、2 モーラすなわち1拍分遅れて入る場合もある。

U U В городе, в трактире,	町の喫茶店で
Мы с мила́шкой чаек пи́ли,	僕と彼女はお茶飲んだ
За стеклянными дверя́ми	ガラスのドアの奥に座って
Чаек пили с сухаря́ми.	乾パン食べてお茶飲んだ

トゥルベツコイによれば、こうした詩行のずれは特に北ロシアに多く、南では少ない。南ではその代わりストレスのある音節が本来弱いモーラであるはずの2 モーラ目に来るケースが多く見られるという。

ここで提示されている、リズムと詩の区切れ目のずれという考え方は、チャストゥーシカにしばしば見られる音節数の不均衡を見事に説明している。9-6-8-7 というような音節数の散らばりは、「4 脚のホレイ」といった説明では決して理解できないが、チャストゥーシカとしては失敗でも破格でもなく、言葉をうまくリズムに乗せた結果なのだということが、よく分かる説明である。

ただし「入りの進行移動」に関しては、確かにそういった例はあるものの、実際の演奏では文字テキストで見られるほどは起きていない可能性があることを指摘しておきたい。筆者の経験では、行頭に休止を入れなければならないような詩行では、実際には«А» «Да» のようなほとんど意味のない1音節が発音されていることが多いからである。記録の段階でこれらが省かれてしまうことは少しも不思議ではない。実際、こういった音をどこまで記録するべきかは難しい問題なのである。

さて次章では、この論文で提示された韻律の基本型と法則が、筆者が採録したアルハンゲリスク州のチャストゥーシカにどう反映されるかを検討し、さらにトゥルベツコイの観察では言及されなかった特徴について述べる。

## 2. アルハンゲリスク州のチャストゥーシカ (20 世紀末)

### 2-1. 韻律の基本型と脚韻

ここで検討の対象とするテキストは、筆者が 1995 年から 2000 年にかけてアルハンゲリスク州ヴェルフニャヤ・トイマ地区で採録したチャストゥーシカのうち、検討に耐える 886 例である<sup>1</sup>。

まず脚韻の種類について言うならば、886 例中 715 例、すなわち 80.7% は **абвб** あるいは **абаб** の交差韻を踏んでおり、**аабб** の平行韻を踏むのは 64 例と全体の 7.2% にすぎない。それぞれの内訳は、次のようになる。

#### 1 脚韻が **абвб** (**абаб** を含む)

トゥルベツコイが調べた 20 世紀初頭のノヴゴロド県でもっとも代表的とされた韻律型 **O1 O2 O1 O2** は、20 世紀末のアルハンゲリスク州でも最多の型であった。全体の 38.8% にあたる 344 例が、この型である。

Голубые, голубые	青い, 青い,
Голубые небеса́	青い空
Почему не голубые	どうして青くないのかな
У милёночка глаза́?	彼の瞳は? (No.284)

次に多いのが **O1 T1 O1 T1** で 255 例、これはトゥルベツコイが「ロシア南部に多い」としている **O T1 O T1** の一部であり、**O T1 O T1** 全体では 298 例 (33.6%) にのぼる。約 100 年の間に北ロシアで割合が増えたということも考えられるが、今のところ古い方の正確な数字がないので何とも言えない。次のチャストゥーシカは **O1 T1 O1 T1** の 1 例。

Не ходи, подруга, замуж,	友よ, お嫁に行かないで
Заболит головушка.	頭が痛くなるでしょう
Лучше деверя четы́ре,	旦那の兄弟 4 人の方が
Чем одна золо́вушка.	一人の小姑よりまだましよ (No.621)

<sup>1</sup> この章は、筆者の博士号取得論文「Деревенская частушка на Русском Севере. Характеристика и классификация с точки зрения театральности」の第 1 部第 1 章に基づき、この論文の趣旨にそって構成を変え、加筆修正したものである。チャストゥーシカの No. は、同論文末に付されたテキスト集「Верхнетоемские частушки」中の通し番号。

同様に奇数行が「鋭く」、偶数行が「鈍い」タイプでも、O T2 O T2 になるとその数は格段に減って 52 例 (5.9%) になる。そのうちで最も多いのは、次のような O2T2O2T2 のタイプである。

В шесть часов поёт петух,	6 時に鳴くのは雄鶏,
В десять - Пугачёва.	10 時にはプガチョワ
Магазин закрыт до двух,	お店は 2 時まで閉まってる
Ключ у Горбачёва.	鍵はゴルバチョフが握ってる (No.853)

## II 脚韻が aabб

平行韻を踏むチャストゥーシカ 64 例のうち、最多の韻律型を持っていたのは、やはりトゥルベツコイも平行韻の筆頭にあげていた O2 O2 O2 O2 であった (11 例)。詩行の韻律型が 4 行同じでも、韻は必ずしも一貫しているわけではない。

Чаю пить, чаю пítь,	お茶しましょ, お茶しましょ,
Чаю не на что купítь.	だけど先立つものがない
Шубку, юбку продала́,	外套もスカートも売っちゃって
Самовар завела́.	サモワールを持ってきた (No.538)

だが、4 行が一貫して「鈍い」同じタイプの型を持つ (T1 T1 T1 T1, T2 T2 T2 T2) 場合には、4 行中 3 行あるいは 4 行が押韻して特別の効果を狙っている例が見られる。

А я любила га́да,	わたしは悪党を好きだった
Уважала га́да,	悪党を大事にした
А у его́, у га́да	ところがこの悪党ったら
Целая брига́да.	女の一团抱えてた (No.409)

このように、脚韻と韻律の型に関して言えば、20 世紀初頭のノヴゴロド県のチャストゥーシカの傾向と 20 世紀末のアルハンゲリスク州のそれとの間に大きな違いはみられない。両者はロシア北部に共通する特徴を持っていると言えそうである。しかし、アルハンゲリスク州のチャストゥーシカでは、その代表的な韻律型の中に、「詩行の切れ目の移動」

が非常に多く出現するという特徴を持っている。

## 2-2. 詩行の切れ目の移動

詩行の切れ目の移動がロシア北部のチャストゥーシカで頻繁に見られることは、すでにトゥルベツコイが指摘している。実際、我々のテキストでは、詩行の切れ目の逆行移動は886例中74例(8.3%)に見られ、進行移動にいたっては実に271例(30.6%)にのぼる。

しかしここで重要なのは、その数ばかりではない。1行目が進行移動して2行目に食い込んでいる半連は、その当然の結果として1行目末がO1のかたちになる。その結果、チャストゥーシカ全体はO1 O2 O1 O2 や O1 T1 O1 T1 になりやすく、半連内の2行は途切れずに続いている印象を与える。

Разрешите по тальяночке	歌わせてね、タリヤンカにのせて
Двенадцать песен спеть.	歌わせてね、12曲
Дорогой мой ягодиночка,	私の大事なあなた、
На каждую ответь.	1曲ごとに応えてね (No.034)

この例では1, 3行がともに進行移動して最終音節を2コロンの目に送り込んでいるため、詩テキストの脚韻としてはダークチリ韻を踏んでいるにも関わらず、音楽テキストとしてはO1のコロンになる。語末から3音節目にストレスを持つ語を行末に使用すれば、ふつうは「鈍い」行にならざるを得ないわけだが、もっともオーソドックスなO1 O2 O1 O2 や O1 T1 O1 T1 の型でチャストゥーシカを作りたい歌手にとって、詩行の移動はO1の行を作り出す格好の手段となる。リズムと脚韻という、チャストゥーシカの二大原則を満たすためのテクニックのひとつとして、ロシア北部で定着したものと言えるのではないだろうか。

## 2-3. 音節数の少ない詩行

トゥルベツコイは「鋭い」詩行のタイプとして、一行が8音節になるO1, 6-7音節のO2, 4-5音節のO3と、やはり4-5音節でストレスが第3モーラにあるOслの4つをあげていた。ところが、続く連全体の考察の中で、O3とOслの2つは全く言及されていない。あるいは彼の調べた600のチャストゥーシカの中では、これらはごく一部、例外としてしか出現しなかったのかもしれない。しかし、我々の採録した北ロシアのチャストゥーシカにおいては、音節数の少ないこうした詩行は、非常に特徴的な現れ方をしており、言及しないわけにはいかない。

「弱化した鋭い」詩行が登場する一つのタイプは、「... Oсл... Oсл」である。我々のテ

キストでは 11 例がこのような韻律構成を持っている。

Пошла́ плясáть	踊りに来たよ
По солóмушке.	藁の上
Поворáчивай, нарóд,	みんな, ひっくり返して,
По сторóнушке.	隅っこに (No.509)

また, 前半連に O3 や Oсл を 2 行続けて使う場合もある。《O3O3……》 と《OслOсл……》はあわせて 8 例見られた。

Пляши́, Матвéй,	踊って, マトヴェイ,
Не жалéй лаптéй.	ラープチを惜しまずに
А ба́тька но́вые сплетёт,	父さんが新しいのを作ってくれる
Босико́м не поведёт.	裸足のままにはしとかない (No.726)

トゥルベツコイの音節数の法則から言えば, 各リズム単位の後半は, 前半よりも音節数が少ないはずである。ところがこの例では前半連が 10 音節なのに対して, 後半連は 15 音節あり, 法則から外れてしまう。そのうえ, 逆にこれらの詩行が後半連だけに使われる例(《……O3O3》や《……OслOсл》といった型)は皆無である。

このように, 韻律型 O3 と Oсл の現れ方は特殊であり, 他の平均 7-8 音節の詩行を中心とするチャストゥーシカとは一線を画している。しかも, このグループのチャストゥーシカにはもう一つの特徴がある。上の 2 例もそうだが, 歌の内容がもっぱら踊りに関係している点だ。このように, 韻律からも内容からも他と区別されるこれらの歌は, チャストゥーシカのひとつの下位ジャンルと見なすことができ, その起源はおそらく「踊り歌(плясовая песня)」にあると思われる。チャストゥーシカの起源については諸説あるが, 筆者の考えでは, チャストゥーシカ全体がある一つのジャンルから移行したのではなく, あるグループの歌は踊り歌に起源を持ち, 他のあるグループは叙情歌に起源を持つ, というように考えるほうが自然だろう。踊り歌起源のグループがその韻律の特殊性によって他から区別されるように, 韻律, 構成, 内容, 詩的手法など各種の側面からチャストゥーシカの下位ジャンルは区別され, その区別は, それぞれの起源や発達の歴史となんらかの関係を持っているのである。

### 3. カルーガ県のチャストゥーシカ (20 世紀初頭)

さてここでは, チャストゥーシカの地理的研究の第一歩として, 1914 年に出版された

エレオンスカヤ編『大ロシアのチャストゥーシカ集』<sup>1</sup>からカルーガ県のチャストゥーシカ 243 篇の韻律を検討し、ロシア北部のチャストゥーシカとどのような違いが見られるかを考えたい。カルーガ県はモスクワ県の南西隣、トゥルベツコイがノヴゴロド県との比較で言及したリャザン県とはほぼ同緯度、中央ロシアの南寄りに位置している。

エレオンスカヤのチャストゥーシカ集には、ロシア各地で集められたチャストゥーシカが県別に掲載されており、今後、20 世紀初頭の各地のチャストゥーシカの様相を比較していくには適した資料と考えられる。

### 3-1. 韻律の基本型と脚韻

最初に断っておきたいのは、カルーガのチャストゥーシカ 243 のうち、4 行書きになっているのは 217 例で、俗に「ストラダーニエ страданье」と呼ばれる 2 行詩が 11 例あるということである。これは恋愛を主なテーマとする歌で、行数以外は 4 行のチャストゥーシカと目だった違いはないが、北ロシアではあまりポピュラーではなく、カルーガ、リャザン、トゥーラのようなロシア中部、オリョール、クールスク、ヴォローネジなどの南部で多く見られるジャンルである。この 2 行詩は別個に扱うべき対象であり、あとの 15 例は、4 行詩と 2 行詩が結合して長い歌になっているため、これらについては韻律の検討の対象外としておく。

さて、カルーガのテキスト 217 例を見ると、まずその脚韻の踏み方に北ロシアとの違いが認められる。カルーガでも交差韻が好まれることには変わりがないが、その割合は全体の 60% 弱 (129 例) であり、平行韻の割合が 35% (76 例) にまで上がっているのである。以下にその内訳を見よう。

#### I 脚韻が абвб (абаб を含む)

交差韻を踏むチャストゥーシカ 129 例のうち、53 例を占めるのが、O T2 O T2 のタイプである。この型は北部ではあまり好まれなかったことを思い出しておきたい。T2 の行は 6 音節しかないので、このタイプのチャストゥーシカは、演奏されると軽快な印象を与える。

У меня кало́ши е́сть,	私、オーバーシューズを持ってるの
Берегу их к ле́ту -	だけど夏にとっとくの
А по совести сказа́ть,	なんちゃって、本当は
У меня их не́ту.	持ってないんだ、そんなもの (№3868)

<sup>1</sup> Сборник великорусских частушек / Под ред. Е. Н. Елеонской. М., 1914.

ノヴゴロドでもアルハンゲリスクでも断然 1 位だった O1 O2 O1 O2 は 35 例で 2 位、そして 3 位は、O Oсл O Oсл の 15 例である。アルハンゲリスクでは全体の 1.2 パーセントに過ぎなかったこの踊り歌タイプの韻律型が、カルーガでは約 7% を占めていることになり、その内容はやはり大半が踊りや男女の集いに関するものだ。

もともと、交差韻中トップの O T2 O T2 にも、そのリズムの軽快さからか踊りに関する歌は多い。エレオンスカヤはわざわざ脚注で、No.3751 から No.3764 までの 14 篇を「踊りの (плясовая)」と断っているが、この 14 篇の韻律型は、O T2 O T2 が 8 例、O Oсл O Oсл が 3 例、O2 O2 O2 O2 が 2 例、T2 T2 O2 O2 が 1 例である。こういった韻律型が踊りや明るいユーモアを多く歌うのに比べて、O1 O2 O1 O2 では恋愛のせつなさや家族への愚痴が語られやすい。北と南の韻律型の分布の違いは、歌われる内容の違いとも関係がありそうである。

## II 脚韻が aa66

平行韻を踏むチャストゥーシカの韻律型のトップはやはり O2 O2 O2 O2 で、24 例ある。次いで O1 O1 O2 O2 の 14 例、T1T1T1T1 の 8 例で、いずれも前半連と後半連それぞれできれいに押韻している歌が多い。全体の 3 割以上が平行韻を踏むというこの特徴は、上に述べた、南に多い 2 行詩の伝統との関係を予感させるが、それについては更に研究を進めてから結論を出した方がいいだろう。

興味深いのは、これだけ平行韻が発達していながら、アルハンゲリスクのチャストゥーシカの中で指摘した «Oсл Oсл.....» «O3 O3.....» の韻律型はここには見られないということである。前半連の音節数が極端に少なく、後半連は多いというこのタイプは、あるいは北で独自に発達したものなのかもしれない。

### 3-2. 詩行の切れ目の移動

詩行の切れ目の移動は、北ロシアに限った現象ではない。カルーガのテキストでも 58 例（全体の 26.7%）に詩行のずれが起こっている。ただ、問題はその方向である。アルハンゲリスクのテキストでは、詩行の切れ目は進行移動して、O1 O2 O1 O2 のような代表的な韻律型を作っていたのだった。しかしカルーガのチャストゥーシカでは、進行移動はわずか 9 例しか見られず、その代わり逆行移動が 49 例と、北の場合とは方向がまるで逆転しているのだ。次の歌は、2 行目も 4 行目も逆行移動している例である。

Я любила Шурочку

私はシューラとつきあった

За черную тужурочку.	黒いブレザーをくれたので
Тужурка изнасилася,	ブレザーは着つぶしちゃって
Я с Шурой разбранилася.	私はシューラと別れちゃった

行末に、語末から3音節めにストレスのある語を使いたい場合、北の歌い手はそれを進行移動で次の行へ送り込んでしまい、半連全体をひとつのフレーズのように扱ったのだった。こうすると半連の末尾どうしが韻を踏む、交差韻のチャストゥーシカが出来上がる。しかし南の歌い手は、行末の鈍いリズムをそのまま生かして、次の行末にも同じ位置にストレスのある語を用いて、半連の内部で押韻させてしまうのである。カルーガにおける平行韻の普及ぶりは、歌い手のテクニックの違いとしても現れているようだ。

### 3-3. カルーガのチャストゥーシカの特徴

今回扱ったテキストはわずか243篇、しかも音声資料もない、当時の検閲を通過した後の出版物であるから、この検討だけでカルーガのチャストゥーシカの特徴が把握できたとは思えない。しかしそれでも、わずかながらチャストゥーシカの地方差というものが見えてきたようには思われる。

その第一は、北には稀な2行詩の存在と、それに関係しているのではないかと思われる平行韻の普及ぶりであった。うるさい制約のあまりないチャストゥーシカにとって、伴奏のリズムにのせることと脚韻を踏むことは数少ない約束事である。北のチャストゥーシカが交差韻と「鋭い」行末を圧倒的に好むのに対して、中南部に位置するカルーガのチャストゥーシカは平行韻と「鈍い」行末を恐れない。そしてそのことが、当然のことながら歌い手のテクニックの違いになって現れたのだった。

また、カルーガのチャストゥーシカは全体的に音節数の少ない詩行が多く、北のチャストゥーシカよりも軽快なリズムを持っていることが分かった。1行の音節数が4~5になる詩行(Осл)が頻繁に使われるだけでなく、「鈍い」行末を多用するため6音節の詩行が増え、これらが、北の8~9音節の詩行よりも軽くスピード感のあるリズムをもたらしているのである。

## 4. チャストゥーシカの地理的研究の課題

トゥルベツコイの韻律理論は、基本的にロシア全域のチャストゥーシカに応用することができるだろう。もちろん、彼の提示した基本的な韻律の型には、手を加えなければならない点があることは確かである。その第一は、再三述べてきたように音節数の少ない詩行に対する配慮が欠けている点であり、第二は、トゥルベツコイが音節数の法則によって排



除した、     UU という小節や           UU      というコロンの、実際の演奏では現れるという点である。また、カルーガのテキストで詩行の逆行移動が起きた際に現れる、UUUU という「鈍い」行末も、彼のあげた詩行のタイプからは抜け落ちている。

しかし、こういった補足をしながら応用していくならば、この韻律理論は非常に便利で、各地のチャストゥーシカの韻律を比較していく足がかりとなるものである。彼自身が理想としたように、ロシア全体の「韻律地図」を作ることができれば、それは単に韻律の地方差を示すだけでなく、ある種のグループのチャストゥーシカが波及していく様子や、各地で独自に発展していく様子を観察することができるだろう。チャストゥーシカは、ロシア全土に普及していただけにその種類も多く、「りんご」「セミヨーノヴナ」のように呼び方によって区別されるグループだけでも多数ある。しかしその分類や全体的な把握についての本格的な研究は、まだ緒に就いたばかりである。

チャストゥーシカの地理的研究の前に立ちはだかるもう一つの問題は、資料の偏りである。無数に歌われてきたチャストゥーシカの中で、記録され、文字化されているものはごく一部であり、政治的な歌、エロチックな歌、日々の瑣末な事件を歌った歌など、実際に演奏された時には圧倒的多数を占めたであろうチャストゥーシカは、実はまったく記録されずに忘れられている。このように偏った資料から取った統計的な数字にどれほどの意味があるのか、疑わしいと言われてしまえばそれまでだが、それは今後のフィールドワークや古文書資料の検索から補充していくしかないだろうと筆者は考える。

## К географическому исследованию частушки

– На основе статьи Н. С. Трубецкого: «О метрике частушки» –

КУМАНОВА Еёко

Н.С.Трубецкой оставил свой неизгладимый след не только в лингвистике, а и в области русского фольклора. Он интересовался метрической стороной фольклора, написал статью о метрике частушки в 1927 году, и спустя 10 лет, статью о метрике былины.

Статья о метрике частушки небольшая, но до сих пор остаётся наилучшим объяснением метрической особенности частушки. Трубецкой исследовал более 600 частушек

Новгородской губернии новым методом, который для фольклорного искусства весьма удобен: Он различал метрическое строение частушки музыкального текста и стихотворного текста. Музыкальный текст частушки состоит из таких ритмических единиц, как «мора», «димор», «такт», «колон», «полустрофа», «строфа», а стихотворный текст складывается «слогами» и «стихами». Такое двустороннее освещение текста позволяет объяснить неровность числа слогов частушечных строк, выяснить особенности расположения ударных слогов. А также исследователь классифицировал частушечные строки на 6 метрических типов, сочетанием которых можно выразить метрическое строение целой частушки.

На основе этой теории Трубецкой раскрыл метрические особенности новгородских частушек: какие там популярные типы, какие рифмовки любят, что такое явление «сдвига» стихового и ритмического раздела и т.п.

Но у Трубецкого был ещё дальнейшие планы. Он писал: “в идеале должны быть составлены «метрические географические карты» той великорусской территории, на которой поются частушки....” Сам Трубецкой пробовал сравнить новгородские частушки с южными, хотя число сравниваемых рязанских текстов было очень небольшим. Таким образом, до сих пор его идеал остался недостигнут.

Автор данной статьи применяет теорию Трубецкого для разъяснения метрических особенностей частушек Архангельской области, собранных автором с 1995 г. по 2000 г., откуда стало ясно, что архангельские частушки конца 20 века имеют большее сходство с новгородскими текстами начала того же века. Но всё-таки следует сделать некоторые замечания о недостатках теории Трубецкого. Одно из них - отсутствие взгляда на плясовые частушки.

Из южных материалов автор выбрала частушки Калужской губернии, напечатанные в 1914 году. Калужские частушки во многих пунктах отличались от северных частушек, например, популярностью параллельной рифмы, широко употребляемым плясовым ритмом и др.

Идеал Трубецкого очень высок и далёк. Но данная статья является начальной попыткой для дальнейшего географического исследования метрики частушки на основе его теории.