

はじめに

ロシアにおいて近代的な詩が作られるようになったのは厳密に言えば 17 世紀後半からであるが、今日に受け継がれることとなる詩法によって実際に詩が作られるようになったのは 18 世紀中頃からである。それ以来、ロシア文学において詩というジャンルは大きな位置を占めて来た。

日本でロシア文学が受容されるようになったのは明治以降のことと、それ以来散文作品のみならずロシア詩も多数翻訳され、紹介されて来た。ロシア詩の日本語訳は翻訳者たちの苦心によって精彩あふれるものとなっているが、それでも翻訳だけではロシア詩の持つ細かなニュアンスまでをはっきりと理解するのは難しい。それだけに殊勝な読者の中には自らロシア語を学び、原文で詩を味わおうとする向きもある。だが、真にロシア詩を理解し味わうにはロシア語を学ぶだけでは十分とは言えない。と言うのは詩にはそれを構成するための諸規則—すなわち詩法—があるからだ。

また、ロシア文学研究者で詩を専門に研究している人々もおり、彼らはそれぞれの研究において目覚しい成果を挙げてはいる。しかしながら、日本ではまだロシア詩法そのものについて書かれた一般向けの書物はない。もちろん、ロシア詩法に関するモノグラフ等はあるにはあるが、それらは一般向けではない。

筆者はあくまでもロシア語学を専攻するものであり、ロシア詩そのものの研究はその専門ではないが、只今のところ 18 世紀ロシアの学者にして詩人のロモノーソフの言語観に関する研究の一環とし

て彼の「詩論」についても調査を行っている。だが、調査を始めるに際して筆者は何よりもまずロシア詩法そのものに、またその用語に対する理解を深める必要性を痛感した。

本小論ではロシア詩法とその用語とについて調べた結果を、今日に至るロシア詩の流れを概観した上で、紹介しようと思うものである。

1. ロシア詩の流れ

ロシアには古くから民間伝承詩（フォークロア фольклор）やブイリーナ былина（英雄叙事詩）といった、いわば後年の「詩」の素地とでも言うべきものが豊富にあった。これらは口頭で朗読され、いかに聴衆に内容を効果的に伝えるかということを重視するものだが、それらは、今日的な意味で言えば明確に理論化されてはいなかったものの、すでに特有の詩法を有していた¹。

ロシアにおいて近代的な意味で言うところの文学の 1 ジャンルとしての詩が盛んになったのは 17 世紀初めのことだが、この時期の詩は各詩行のアクセント数のみを基準とし、音節数やアクセントの規則的な配置は問題にしないアクセント詩法（тоническое стихосложение）によって作られた。しかしこの時期のアクセント詩法というのはまだまだ未熟なもので、従って当時の詩はただ対をなす押韻のみによって散文と区別されるようなものだった。

上記の詩法は 17 世紀も中期になる頃には衰退し²、代わって主にポーランド詩から音節詩法（силлабическое стихосложение）が輸入された。この詩法はギリシア・ラテン詩法に起源を持つもので、各詩行の音節数のみを一定にして、アクセントは問題にしないというものである³。音節詩法は音節に長短の区別のある言語（例えばギ

1 力点三つのアクセント詩法、というのがブイリーナによく見られる詩法である。

2 この詩法はその後 18 世紀に整備され、19 世紀半ばに一般化し、象徴派の詩人たちに重んじられた。また、未来派の詩人マヤコフスキーもこの詩法を積極的に取り入れている。

3 Guiraud, 窪田訳(1971), p 3. 尚、ギリシア・ラテンの音節詩法とは、音節の長

ロシア語やラテン語)の詩法としては有効なものだが、ロシア語のように語のアクセントに著しい強弱があり、また音節に長短の区別がない言語の詩法としては、その特徴を十分に生かせないことから、適したものとは言い難い。それでもこの詩法は輸入された17世紀半ばから18世紀初めにかけて、ロシア詩法として認められるところとなり、それに従って多くの詩が書かれている。音節詩法の詩人としては、シメオン・ポーロツキー Симо́н Полоцкий (1629-80) や А. Д. Кантеми́р Кантемир (1708-44) などが挙げられる。尤も、カンテミールの詩にはロシアにおける音節アクセント詩法の胎動を感じさせるものがあることも事実である⁴。それでも、この詩法はロシア詩には適さないのではないか、との疑問が次第に持ち上がるようになった。

初めてこの疑問を公にしたのは В. К. Тредиаковский (1703-69) である。彼は1735年に『新簡易ロシア作詩法 (Новый и краткий способ к сложению российских стихов)』と題する論考を發表し、ロシア詩法の改良案を呈示した。彼の改良案というのは、ギリシア・ラテン詩の模倣である音節詩型ではなく、アクセント詩型こそがロシア詩に適している、というものだった。また、彼はロシア詩に詩脚(ロシア語では стопа)の概念を導入し、2音節を1詩脚として6音節13あるいは11音節からなり、その第7あるいは第6音節の後に休止がある詩行⁵をアクセントの強弱の規則的な交替によって組み立てる強弱(ホレイ хорей あるいはトロヘーイ трохей)6歩格を、また脚韻としては女性韻を、ロシア詩に最適のものとしている。だが彼の主張は、1詩行は13ないし11音節よりなる、というのを詩行の一次指標としていることから、あくまで

短による拍子に基礎をおくものである。

4 川崎(1993), pp. 56-63.

5 この13音節あるいは11音節からなり、その第7あるいは第6音節の後に休止のある詩行というのはカンテミールによって定められたロシア詩の指標であり、当時はこれが一次的な指標とされていた。また、第7ありは第6音節の後に休止を設けなければならないのは、人間の一度に発話し得る音節数が7±2音節である、ということによるのかもしれない。

も音節詩法の観点に立ったものだった⁶。

これに対して M. V. ロモノーソフ Ломоносов (1711-65) は 1739 年に『ロシア詩法に関する書簡 (Письмо о правилах российского стихотворства)』⁷を著し、トレジャコフスキーの上記論考の不徹底性の数々を批判し、ロシア詩法の改革案を呈示した。彼の主張とは、アクセント音節と無アクセント音節の交替を詩行の一次指標に高め、2 音節詩脚のみならず 3 音節詩脚を認め、強弱格以外にも弱強格 (ヤンプ ямб)、強弱弱格 (ダークチリ дактиль)、弱強弱格 (アンフィブラーヒー амфибрахий)、弱弱強格 (アナーペスト анапест) を認め⁸、また脚韻には女性韻だけでなく男性韻とダークチリ韻の使用も認め、さらに詩行内の詩脚数を 6 詩脚のみに限定してしまうのではなく、2 詩脚から 6 詩脚の範囲内で詩行の長さを変えられることを認めるべきだ、というものである⁹。ロモノーソフは自らの詩論の優位を証明するために頌詩^{オーダ}を中心とする詩の実作を書いているが、彼はそれらにおいて弱強^{テトラメートル}4歩格詩型を最もよく用いている。

トレジャコフスキーとロモノーソフの間には詩論をめぐる論争が生じたが、トレジャコフスキーは、1742 年以降弱強格と男性韻を用いて詩を書くようになったことから、自らの『新簡易ロシア作詩法』における主張の誤りを結果的に認めることとなった。いずれにせよ、この 2 人の活動により、ロシア詩には新しい詩法—すなわち音節アクセント詩法 (силлабо-тоническое стихосложение) —が導入された

6 トレジャコフスキーはアクセント音節と無アクセント音節の交替については「出来るだけ考慮に入れるべき」であるとしている。

7 この『書簡』は 1739 年にロモノーソフが留学先のドイツ・フライバルクで書いたもので、ロシア帝室科学アカデミーのロシア部会に宛てられたものだが、初めて公刊されたのは 1778 年のことだった。

8 格調はそれぞれギリシア・ラテン詩の iambos (短長格)、trochaios (長短格)、dactylos (長短短格)、amphibrachos (短長短格)、anapaestos (短短長格) に由来するものであるが、ギリシア・ラテン詩法では音節の長短によって詩の格調が分けられているのに対してロシア詩では音節のアクセントによって格調分けがなされていることに注目すべきである。

9 M. V. Ломоносов Полное собрание сочинений., М., 1950-59, т. 7, стр. 9-18.

のである¹⁰。

トレジャコフスキーとロモノーソフによりロシア詩法に導入された音節アクセント詩法は 18 世紀ロシアの古典主義文学を代表する一人である詩人で劇作家の A. П.スマローコフ Сумароков (1717-77) によってさらに発展した。スマローコフは初めはトレジャコフスキーの、次いでロモノーソフの影響下にあったが、やがてこれら両者の詩よりもより現代的な独自の強弱格ないし弱強格の5歩格詩型を確立完成し、また詩に優美な詩句と民謡のよさを取り入れたので、彼の詩は愛好され、模倣者が輩出したと言われる¹¹。

18 世紀ロシア最大の詩人、ロシア詩人の父と評される Г. Р.デルジャーヴィン Державин (1743-1816) はトレジャコフスキーとロモノーソフの伝統に基づく荘重な頌詩から出発し、後にはそのジャンルを打ち破って詩の中にありとあらゆる日常的な言葉と感情を投入し、これを氾濫させ、ロシア詩の可能性を拡大し、後の詩人たちが活躍する土台を築いた。

また、ロシア・センチメンタリズムの代表者で詩人、散文作家、批評家、歴史家として活躍した Н. М.カラムジン Карамзин (1766-1826) はドイツ語やフランス語の構文を手本とする単純かつ明解な統語法を採用し、フランス語の意味、語句をもとに多くの新造語を導入することによって新しい文語の創造に成功した。カラムジンの言語改革は伝統主義者や保守主義者の強い反対を蒙ったが、彼の言語改革に賛成する詩人や作家たちは「カラムジン派」を形成し、彼の「新文体」は後のロマン派の文学者たちに大きな影響を及ぼすこととなった¹²。そしてカラムジン派の詩人である К.Н.バーチュシコフ

10 川崎(1993), pp. 65-69.

11 川端編(1986), p. 87.ロモノーソフとスマローコフは詩作の上でも詩論に関してもことごとく対立するライバル同士だったが、その後の世代のロシア詩人はどちらの影響下にあるかという点でしばしばロモノーソフ派とスマローコフ派に分けられることがある。

12 カラムジンの文語改革に反対する保守的な文学者たちはシシコーフ Шишков を中心に「ロシア語愛好者談話会」(1811-16)に集まり、一方カラムジン派は文学サークル「アルザマス会」(1815-18)に集まって両者の間で論戦が繰り広げられた。

Батюшков(1787-1855)や В. А. ジュコーフスキー Жуковский(1783-1852)、後者は自作のロシア詩に加えて外国詩の巧妙な訳業でも知られるが、などはカラムジン派からロマン派への橋渡し役となり、プーシキンに先駆けとしてロシア詩の黄金時代を準備したのである。

初めセンチメンタリズムを標榜し、後ロマン主義を標榜したカラムジン派に反対し、古典主義的立場を取り続けた保守的な文学者たちの中にもロシア詩の発展に重要な役割を果たした人々がいるが、その 1 人としては И. А. クルイローフ Крылов (1768/69-1844) が挙げられる。彼は同時代の社会をリアルに描き、鋭い風刺と豊かな民衆語を駆使することにより、古典主義文学の「教訓詩」の枠を超えた数々の寓話詩を書き、成功を収めた。彼の寓話詩はプーシキンらに大きな影響を与えている。

そして、ついにプーシキンが現れた。

А. С. プーシキン Пушкин (1799-1837) は詩人としてロシア詩における音節アクセント詩法を集大成し、それを数々の抒情詩、物語詩、劇詩の中で用いて大成功を収めた。彼の詩の主要な特徴は音と意味との完全な結び付きにあり、音・リズム・イメージ・意味が極めて自然に美しく結び合っおんてそれぞれの詩をなしている。彼は 18 世紀フランスの古典的スタイルの詩から出発したが、次第にロマン主義的傾向を帯びるようになり、ついにはその最高傑作である韻文小説『エヴゲーニー・オネーギン (Евгений Онегин)』¹³で古典主義的な成分とロマン主義的な成分とを見事に融合させた。

プーシキンにはまた近代ロシア文章語の創造者としての顔がある。若き日の彼は「アルザマス会」に参加し、文章語改革の論陣に列してはいたが、彼はカラムジンの「新文体」に社会的に制約された貴族的・サロンの高踏性という限界があることに気付いていた。カラムジンは民衆語的要素の混入を避けたが、プーシキンは自分の創作の中に民衆語的要素を自由に取り込んでいる。尤も、民衆の言語が

13 『エヴゲーニー・オネーギン』は作者プーシキン自ら断わっているように「韻文小説」なのであるから、ジャンルのには小説でも韻文の部類に加えられるべきものである。

いかに活力に溢れたものであっても、そのままでは文章語には移行し難いので、彼は文語伝統としてのロシア教会スラヴ語¹⁴を重視した。そしてプーシキンは「《野生の》ロシア語に《庭園育ちの》教会スラヴ語を『接ぎ木』することに成功し、近代ロシア文章語を確立した（トルベツコイ）」¹⁵のである。

さらにプーシキンは新しい国民文学の創造者でもある。И. С. トゥルゲーネフ Тургенев はプーシキンの創作活動について「ほかの国においては 1 世紀あるいはそれ以上も隔てられていたふたつの仕事、すなわち言語を制定し、文学を創造する二つの仕事が、彼によって成し遂げられた」と語り、また Н. В. ゴーゴリ Гоголь はプーシキンを真の「ロシアの国民詩人」とし、「彼にはあたかも辞書のごとく、わが国語の豊かさ、力強さ、柔軟さのすべてがある。彼はわが国語の限界を、誰にもまして、多面的に遠くまで押しひろげ、そのひろがりの隅々に至るまでふんだんに示してくれた。プーシキンはロシア精神の希有な現象、というよりも唯一の現象である」と書いている¹⁶。

こうしてプーシキンの出現とその活躍により、ロシア詩法の近代化は成し遂げられ、ロシア詩の中に音節アクセント詩法は定着するところとなったのである。

さらに、それ以後の 19 世紀の詩人たちや 20 世紀の詩人たち、中でも象徴派¹⁷の詩人たちや未来派¹⁸の詩人たちなどはプーシキン詩

14 「ロシア教会スラヴ語」というのは 9 世紀に伝道者キュリロス、メトディオスの兄弟によって成立した「古教会スラヴ語」（南スラヴ系）のロシア（ロシア語は東スラヴ系）で独自の発達を遂げたもので、教会における典礼の際に用いられるものである。なお古教会スラヴ語については木村彰一『古代教会スラヴ語入門』（白水社, 1985）を参照のこと。

15 川端編(1986), p. 122.

16 Ibid., p.122.

17 象徴派の代表的な詩人としては A. A. ブローク Блок (1880-1921)、A. ベーリイ Белый (1880-1934) などが挙げられる。

18 未来派の代表としては V. V. マヤコフスキー Маяковский (1893-1930) が挙げられる。彼はアクセント詩法を積極的に取り入れ、力強い律動の詩を数多く残している。また未来派の詩人たちは「現代の汽船からプーシキン、ドストエフスキー、トルストイを放り出す」と宣言している。

の伝統の超克を目指して様々な実験的な詩作を行い、それぞれ成果を収めたが、にもかかわらずプーシキン詩の伝統は今日なお生き続け、彼の詩は愛唱され続けているのである。

2. ロシア詩法について

ロシア詩法には第1節で述べたように大きく分けて3つの詩法が存在する、と言うより正確に言えばした。うち音節詩法（*силлабическое стихосложение*）は前述の通り18世紀半ばに退潮し、音節アクセント詩法にとって代わられた。従ってロシア詩法には今日のところ大きく分けて2つの詩法が存在するということになるが、その中でも頻繁に用いられるのは音節アクセント詩法である。この詩法のロシアへの導入経緯については上に述べた通りである。ここではこれらのロシア詩法について具体的に見てみたい。

音節アクセント詩法（*силлабо-тоническое стихосложение*）は行（詩行、*стих*）¹⁹を1単位とし、各行は詩脚または音歩（*стопа*）からなる。詩脚には2音節詩脚と3音節詩脚があるが、いずれもアクセントの強弱の交替を基本とする。アクセントの交替により、ロシア詩の詩脚は次の5つの格調（*размер*）を持つ（なお、—はアクセントのある音節、Uはアクセントのない音節を表す）。

2音節格調（*двухсложный размер*）

1. 弱強格（*ямб*, U —）
2. 強弱格（*хорей*, — U）

3音節格調（*трехсложный размер*）

1. 強弱弱格（*дактиль*, — U U）
2. 弱強弱格（*амфибрахий*, U — U）
3. 弱弱強格（*анapest*, U U —）

ある格調の詩脚をある数持つことを、例えば弱強4歩格または4詩脚弱強格（*четырёхстопный ямб*）というふうと呼ぶ。詩脚は行な

¹⁹ ロシア語で「詩」とは“*стихи*”と言うが、これは“*стих*”の複数形、つまり「詩」というものがいくつもの「詩行」の集まりであることと示すものである。

しには存在せず、基本的な単位は行である。格調上の強弱は原則として語の本来のアクセントに反してはならない。また、どのような格調を用いるにせよ、格調は行の最後の強アクセントで終わり、その後に来る無アクセント音節は格調とは無関係である。だから最後の詩脚の後に無アクセント音節が付け加えられることもあり、最後の詩脚がアクセント音節で終わることもある。

だがこのような格調の形式に正式に従わない場合もあり、強のところを接続詞、前置詞、ある種の代名詞などアクセントの弱い語などで弱にして、個人的なリズムの型に変えることが多い。ただし行の最後の詩脚の強アクセントは変えることが出来ない。

また、弱強格の詩で、第 1 音節に強調のためアクセントを置くことがある。つまり第 1 詩脚の強弱格を弱強格に、弱強格を強弱格に置き換えて変化を付けることがある。

詩の種類や時代によって、ある格調が盛んに用いられ、またある格調がほとんど用いられない、ということがあるが、一体に弱強格、強弱弱格はよく用いられ、3 音節格調は 19 世紀以降に発達が著しい。また行としては 4 詩脚の行が他のものよりも好まれる傾向にある。

音節アクセント詩法にはこのほかに様々な二次的韻律要素がある。

- ・ **行首余剰音節** (анакруза) : 強弱格、または強弱弱格の詩で第 1 のアクセント音節の前につく無アクセント音節である。
- ・ **休止** (цезура) : 詩の行の途中の区切れで、音節詩法では不可欠の要素だが、音節アクセント詩法では余り重要ではない。休止は語の終わりでなくてはならないが、詩脚の終わりとも統語論上の切れ目とも一致させる必要はない。休止は主に 4 詩脚以上の行を持つ詩に起こる。

休止によって生じた**半行** (полустигшие) はやや独立的になり、行の末と同様に拡張または縮小され得る。

- ・ **聯** または **節** (строфа) : 意味上、形式上まとまった詩行の 1 団で、4~14 行からなる。ロシア詩で 4 行からなるものが多い。聯中の行末は一定の交替法則によって押韻され、**対韻** (парная または смежная рифма) 、**交互韻** (перекрестная または

переступная рифма)、**囲い韻** (охватная рифма) などの交替法則がある。対韻は a a b b、交互韻は a b a b、囲い韻は a b b a となるものだが、これらの押韻が 1 聯の中で、いわば変わりばんこに用いられる**混成韻** (смешанная рифма) というものもある。それは例えば a b a b b b g d d g などといったものである。

なお音節アクセント詩には定型の詩があり、主要なものは **сонет** と呼ばれる 14 行詩で、これは 4 行の聯 2 つと 6 行の聯からなり、内容的にも規定され、押韻もまた複雑である。

また、詩脚は同じでも行によりその数が異なる詩を**自由詩** (вольный стих) という。さらに、**自由格調詩** (свободный стих) では各行の格調も不定である。

そのほかロシア詩法にはアクセント詩法 (тоническое стихосложение) というものがある。これは各行のアクセント数のみを基準とするもので、アクセント間の非アクセント音節の数は問題としない詩法である。

アクセント詩法はロシアの口承文芸にその発露を見出すことが出来る詩法だが、近代的な詩法としては 18 世紀に現れ、19 世紀半ばに一般化し、象徴派の詩人に重んじられた。

アクセント詩法による詩の行は普通 3~4 アクセントを持つ。民謡、殊にブイリーナ (英雄叙事詩) には 1 行 3 アクセントのアクセント詩が多い。

この作詩法による詩のリズムは自由で力強い律動感を与えるので、20 世紀の詩人マヤコフスキーはこれを積極的に取り入れた。さらに彼はリズムの流れを途中で分断して印刷する詩行の分ち書きや、意表を突く語の語呂合わせなどに発展させている。

ロシア詩法には様々なリズムの二次的要素があるが、それらは次のようなものである。

- ・ **跨り** (перенос, енжамбеман) : ^{またが}統語論上の切れ目を行末から行の中途へ移すこと。これによりリズムの単調さが破られ、跨った箇所の意味が強調される。
- ・ **脚韻** (рифма) は 2 つ以上の行末を同様の音にすることで、ア

クセントの位置によって次の3つがある。

- 1) **男性韻** (мужская рифма) : 行の最後の音節にアクセントを置くもの
- 2) **女性韻** (женская рифма) : 行の最後から2番目の音節にアクセントを置くもの。
- 3) **ダークチリ韻** (дактилическая рифма) : 行の最後から3番目の音節にアクセントを置くもの。

脚韻は構成上母音に終わる男性韻と、それ以外の脚韻に分かれるが、母音に終わる男性韻はその母音とそれに先立つ子音が等しくなくてはならない。また、脚韻の聯の中での組み合わせ、つまり押韻法については、上に述べた通りである。

押韻しない詩を**無韻詩** (белый стих) という。民謡は押韻しないので、これは民謡を模した詩に見られ、またある種の古い格調の詩や弱強5歩格の劇詩にも見られる。

なお、ロシア詩は語の配合に制約を受けるため、散文では現れない語順を取ることが少なくない。

3. ロシア詩法の用語について

ロシア詩法というものについては第2節で述べた通りだが、われわれロシア語を母語としないものにとってはロシア詩法の用語をどう理解するかということによってロシア詩法の概念が理解出来、またロシア詩そのものを理解出来るかということが決まるように思われる。ここではロシア詩法の用語をどう日本語で表すべきかを、英詩法、フランス詩法の用語とも比較した上で、考えてみたい。

まず、ロシア詩法でいう”ритм”は英詩法では”rhythm”、フランス詩法では”rythme”であるが、これは訳語としては「韻律」、ないし「リズム」とすべきかと思われる。あるいは後者の方がより語意がはっきりするかもしれない。筆者は本小論ではリズムの方を採用した。

次に、ロシア詩法でいう”стопа”は英詩法では”foot”、フランス詩法では”pied”であるが、訳語としては「詩脚」というものを充てる

のが”стопа”にせよ”foot”にせよあるいは”pied”にせよ本来が「脚」という意味である以上やはり適当であるように思われる。「韻脚」という訳語もあるが、これは「脚韻」と混同される恐れがあるため避けた方がよい。また、「音歩」というのもあるが、これは詩行がある格調の詩脚をある数持つことを例えば「弱強 4 歩格」というように表すことがあるので完全に退けることは出来ない。ただ、「詩脚」と「音歩」とがそれぞれ異なった、同一のものではないと誤解される懸念もあるため、これはいずれかに統一が図られるべきである。筆者は本小論では「詩脚」の方を用いた。「詩脚」か「音歩」のいずれかに統一が図られるならば、格調についても混乱を避けるため、例えば「4 詩脚弱強調」かあるいは「弱強 4 歩格」のいずれかに統一が図られなければならないであろう。

ロシア詩法でいう”размер”は英詩法では”meter”、フランス詩法では”mètre”だが、訳語は「格調」が適当である。なお、ロシア詩法ではアクセントの強弱によって 5 つの格調があるが、それぞれの格調については例えば「弱強格」、または「ヤンプ」、あるいは「強弱格」、または「ホレイ」などとする方法があるが、前者は詩法用語の概念を明確に表す訳語であるので出来れば前者を使用する方が望ましい。ただ、余り「弱強格」「弱強格」と繰り返すのも、この言葉が日本語本来のものではないだけに、くどい印象を与えなくもない。それで、折衷案的だが、最初の時には「弱強格」とし、それに「ヤンプ」とルビを振って、それ以降は「ヤンプ」とするのが望ましく思われる。また、「弱強格」とすべきかあるいは「弱強調」とすべきか、という問題があるが、これに関してはいずれにしても混同される危険性は少ないと思われるのでどちらでも良いように思われる。ちなみに筆者は「一格」を使用した²⁰。

ロシア詩法の”слог”は英詩法では”syllable”、フランス詩法では”syllabe”だが、これに対する訳語は詩法用語以外にも用いられている「音節」というので何ら問題はない。ただ、「音綴」という訳

20 なお、ロシア詩の各格調については本文第 1 節と注 7 を参照のこと。

語もあるにはある。が、近年は前者の方が頻繁に用いられる傾向にあるので、使用者、読者の混乱を招く恐れがあるため、後者の使用はもはや極力避けた方が良いと思われる。

ロシア詩法の”рифма”は英詩法では”rhyme”、フランス詩法では”rime”だが、この訳語は「脚韻」となる。これは 2 つ以上の行末を同様の音にして韻を踏ませることなので、行末が行のいわば「脚」である以上「脚韻」というのが最良であろう。ただ、上にも述べたとおり「詩脚」を「韻脚」とするのは混乱を招く恐れがあるため好ましくないと筆者は考える。

ロシア詩法の”строка”は英詩法では”line”、フランス詩法では”ligne”だが、これに対しては「行」あるいは「詩行」という訳語があてはまる。普通は「行」で構わないが特に強調する際には「詩行」とするのが良いと思われる。

さらに、ロシア詩法の”строфа”は英詩法の”stanza”、フランス詩法の”strophe”（古語では”stance”）だが、これには「聯」または「節」という訳語がある。また、特に強調してか「詩節」とした翻訳の例もある。これに関して筆者は「聯」の方を本小論では用いたが、あるいは「節」の方が訳語そのものの語感としては現代的であるようにも思われ、実例では後者の方が頻繁に用いられている感がある。

ロシア詩法の用語を英詩法、フランス詩法との用語と比較しながら見て来たが、そのいずれにも語感の共通性があることが気付かれる。それは、これらの詩法用語が本来はギリシア・ラテン詩法のものであったのを後代のヨーロッパ諸国が輸入し、それを彼らの詩法に合わせるべく用いたからにほかならない。つまり、このことはヨーロッパの詩法というものがギリシア・ラテンの模倣から出発し、それぞれの言語に合わせるべく進歩したものであることを表している。もちろん、その過程において、ヨーロッパ各国の詩法が互いに影響し合って発展したこともまた事実である²¹。

21 ちなみに、ロシア詩法に音節アクセント詩法を導入したトレジャコフスキーとロモノーソフは、フランスのボワロー（Nicolas de Boileau, 1636-1711）の『詩論』に大きな影響を与えられている。

おわりに

以上、ロシア詩の歴史を概観した上でロシア詩法とその用語について見て来たが、ロシア詩というものがちょうどロシアの近代文学と足並みを揃えるかのように発達して来たことが分かる。ただ、本小論で紹介したロシア詩の歴史については 18 世紀から 19 世紀初めまでに比重が偏り、19 世紀中期から 20 世紀全般のロシア詩の、ひいてはロシア文学の歴史にはほとんど触れていないという責めを筆者は受けるであろうが、それは筆者が 18 世紀におけるロシア語・ロシア文学を専攻する者であるので、それ以降のことについては、ロモノーソフの言葉を借りれば”для краткости времени”であり、また特に 18 世紀初めからプーシキンの登場に至るまでの時期のことこそが本小論にとっては重要であると考えたため、やむを得ず省略した。

また、特にロシア詩の用語に対する訳語に関して、筆者は独断と偏見によりコメントを記したが、それは筆者が「詩論」について調査を進める際に感じた疑問とそれに対する筆者の考えを示した、いわば一種の問題提起である。ロシア詩法も外国詩法である以上、どうしてもその概念の翻訳は不自然なものとならざるを得ないが、そこを今一步進めて、諸研究者間で訳語に対する一致が図られれば、われわれのロシア詩法に、またロシア詩そのものに対する理解度はより深められるように思われる。

文献

Aquien, M. *La versification* (Collection “Que sais-je?”, 1311), Paris, 1990.

Guiraud, P. 窪田般彌訳『フランス詩法』（「文庫クセジュ」489）、白水社, 1971.

井桁貞敏『標準ロシア語文法』, 三省堂, 1963.

川端香男里編『ロシア文学史』, 東京大学出版会, 1986.

木村彰一『古代教会スラブ語入門』, 白水社, 1985.

- Ломоносов М. В., Полное собрание сочинений, т. 7, М.-Л., 1952.
- Silbajoris, R. *Russian Versification the Theories of Trediakovskij, Lomonosov and Kantemir*, Columbia, 1968.
- Slonim, M. 池田健太郎訳『ロシア文学史』, 新潮社, 1975.
- Umbegaun, B. O. *Russian Versification*, Oxford, 1956.
- Успенский Б. А., Очерки по истории русского литературного языка, М., 1985.
- 和久利誓一「ロシア詩の味わい方」(雑誌『窓』1958年8月号, ナウカ.) .