



Title	アントニオ・デ・ネブリハ『カスティリア語文法』 (翻訳-3)
Author(s)	Nebrija, Antonio de; 中岡, 省治
Citation	大阪外国語大学学報. 1986, 72(1), p. 103-124
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/81110
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

アントニオ・デ・ネブリハ

『カスティリア語文法』(翻訳—3)

中 岡 省 治

Shoji NAKAOKA

これまで2回、大阪外国語大学学報第70—1号と *Estudios Hispánicos* 第10号とに、上記『カスティリア語文法』(翻訳—1, 2)を掲載したが、以下はその続きである。

前二回で、この文法書の第一巻(正書法を取り扱うの巻)までの訳出は終り、今回は第二巻(音律と音節を取り扱うの巻)に移る。この部分での著者の論述の中心は、音節とアクセント、これに基づいてのカスティリア語の韻文にある。ネブリハは、古典語学者としての立場から、特にラテン詩の形式を借りてカスティリア詩の形式的説明を行なっているが、この手法は後代になって、例えば、Menéndez y Pelayoにより絶賛され、「カスティリア詩形に関する真に学術的な分析はネブリハの文法書から始まる」、との評価をも得た。しかし一方では、あまりにもラテン詩の形式にとらわれたがため、これが彼の分析に、実態と遊離した観察を生む結果を招いた、といわれることもあり、ネブリハの詩論に対する評価の食い違いをみせている。

この翻訳にあたって用いたテキストは、Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, estudio y edición de Antonio Quilis, Editora Nacional, Madrid, 1980 であり、同時に、Antonio de Nebrija, *Gramática castellana*, texto establecido sobre la ed. 《princeps》de 1492 por P. Galindo Romeo y L. Ortiz Muñoz, Madrid, 1946 をも参照した。

第二巻 音律と音節を取り扱うの巻

第一章 音節の長短について

この書物のここまですで、文字について論じ、カスティリア語で各品詞をどのように書くべきかをみたので、今度は、本書の冒頭に挙げた順序に従い、音節を取り扱うこととする。これは、前にも述べた通り、文法学の第二部に相当し、ギリシア人が音律論(*prosodia*)と呼ぶものである。音節とは、声の一呼気中にしかも一アクセントの下に、集合しうような文字の繋がりをいう。私がここで、文字の繋がり、というのは、母音はそれ独自の音を有し、子音と混じり合う必要もないの

で、本質的には音節ではないからである。音節には三つの要件がある。即ち、文字の数、時間の長さ、アクセントの高低の三つである。従って、本来的には音節と呼べないが、母音の場合、例えば、a のように一文字の音節もある。音節は、ra のように二文字、tra のように三文字、tras のように四文字をも持ちうるし、また、treinta の最初の音節のように、二母音がまともに二重母音をなす場合には、五文字を持つこともある。よって、一音節は三個以上には子音を持つことが出来ない。つまり、母音の前に二子音と母音の後に一子音以上に子音が現われる場合はない、ということである。ラテン語は、一音節中で一母音に五子音が合わさることをも認めたので、結果として、一呼吸中に六文字が存在するという場合も生じたが、これについては、すでに文字の配置のところで述べた。

音節はまた、時間の長さをも持っている。というのは、短いものもあれば、長いものもあり、これをギリシア語やラテン語が感知して、その発音に一テンポを要する音節を、短くして簡潔な音節、二テンポを要するものを長い音節と呼んでいる。⁸⁰⁾ 例えば、corpora という語の場合、第一音節は長く、次の二音節は短い。従って、第一音節を発音するのと、次の二つの音節を発音するのでは、同じテンポを要することになる。しかし、カスティリア語ではこの差を感知しえず、韻文を作る人たちでも、今や長い音節と短い音節との区別が出来ないのである。但し、この差を感知した者もいるが、これは、これまで何世紀かの間、ラテンの韻文形式で作品の一部を書いた人々に限られてくる。とはいえ、どのような神の摂理によってかは知る由もないが、また音節長短の問題が浮上してきたのである。そこで、私としては、もし私のこの書物に我が国の人々からの支持が得られるようなら、我らの言語にも同様に、長短音節の区別をしようとする気運が生れることを期待してやまないのである。加えてまた、ここで我々の観察を終えてしまうことなく、この問題がヘブライ語ではどうなっているかを、確認しておこうと思う。こういうのは、オリゲネス⁸¹⁾、エウセビオス⁸²⁾やジェローム⁸³⁾が、またユダヤ人ではフラビオ・ジョセフ⁸⁴⁾も書いているように、聖書の大部分は韻文で、しかも長短音節の数、その重さと長さ⁸⁵⁾とを基にして編まれているからである。しかし、このことは今日生あるユダヤ人は誰一人として、感知し、意識してはいないが、ただ聖書の多くの箇所にあるように、韻文の体裁で書かれている場合は別で、それがはっきりとしてくるだろう。音節にはまた、高低がある。つまり、高い調子で発音されるものと、低い調子で発音されるものがある、ということである。これはアクセントと相互関係にあるので、次章で取り扱うことにしよう。

第二章 カスティリア語の持つアクセントについて

ギリシア語という音律論とは、単語間の対応を求めれば、ラテン語ではアクセント(acento)ということになる。これはカスティリア語では、音調らしきもの(quasi canto)となる。こういう理由は、ボエキウス⁸⁶⁾がその『音楽論』の中で述べているように、しゃべるという人間にのみ備わった

業をなす人、詩を作る人つまり詩人、歌を歌う人つまり音楽家は、みなが夫々に自分なりの方法で歌うものだからである。詩人の歌い方は、話しをする人のそれとは違ふし、歌を歌う人のそれには似ても似つかない。詩人は、話すのと歌うのとの中間のところで、歌うのである。

従ってベルギリウスは、その詩『アイネイアス』の昌頭で次のようにいった。

canto las armas z el varón

(私は武器と男子とを称え歌う) と。

また我らがホアン・デ・メナは、

Tus casos falaces, Fortuna, cantamos

(運命よ、お前の偽りの数々を我々は歌い上げよう) とか、また他の箇所では、

canta, tú, cristiana Musa

(歌えよ、汝、キリストのミューズよ)

といったりしている。こういう訳で、しゃべる人は、音節のうち一部を上げ、他のものを下げることで、何らかの形で歌っているということになる。ここからも、カスティリア語には二個の単一アクセントがあることが分かる。その一つは、音節を上げる働きをするもので、これを我々は鋭い (agudo)⁸⁷⁾ と呼ぶ。もう一つは、アクセントを下げる働きをし、これを我々は低い (grave) と呼んでいる。例えば、señor という単語からも明らかなように、第一音節は低く、第二音節は鋭いので、この結果、第一音節は低アクセントで発音されることになる。我々の言語には、これ以外に三つの複合アクセントがあるが、これは二重母音にだけみられる。このうち最初のものは、鋭一低となる場合で、これを我々は、下降調 (deflejo)⁸⁸⁾ と呼ぶことが出来、実際には causa の第一音節に現われる。第二番目のものは、低一鋭となる場合で、これを我々は上昇調 (inflejo)⁸⁹⁾ と呼ぶことが出来、例えば、viento の第一音節に現われてくる。第三番目のものは、低一鋭一低となる場合で、これを我々は中高調 (circunflejo)⁹⁰⁾ と呼ぶことが出来、実際には一音節語 buei に現われてくる。ここまで述べたことから、単一アクセントについての最初の規則を次のように決めておく。即ち、我らが言語のみならず、他のどのような言語の場合であれ、どのような単語も一つの高音節を有し、これが他の音節を圧して高く峯え、これを我々は鋭アクセントによって発音し、他の音節は低アクセントにより発音する、ということである。従って、ある単語が一音節しか持たなければ、この音節は鋭となり、もし二音節かそれ以上を持つ場合には、そのうち一音節が鋭となる。つまり sal, sabér, sabidór といった語の場合のように、最終音節が鋭アクセントを持ち、その他の音節はすべて低アクセントになる。第二番目の規則は次のものとしよう。即ち、カスティリア語の単語はすべて、一般に、鋭アクセントを終りから二番目の音節に特っていること、また、ラテン語から崩れて出来たり、その一部を切り取って出来た語は、多くの場合、最終の音節に鋭アクセントがあること、加えて、終りから数えて第三番目の音節に鋭アクセントがくることは数少ない、ということである。このように、我らが言語は、この終りから第三番目の音節に鋭アクセントを置くことを嫌うので、ここから、我らが詩人はギリシア語やラテン語の単語をカスティリア語に取

り入れる場合、鋭アクセントが元は終りから三番目の音節にあっても、これを二番目の音節に移動させることがよくある。これはホアン・デ・メナが、

A la biuda Penelópe

I al hijo de Liriópe

(末亡人のペネローペに

またリリオペの息子に)

としたり、また別の箇所では、

con toda la otra mundana machína

(その他すべての俗界の策略をもって)

といったりしているところにみられる。

第三の規則はキンティリアヌスから取ったものである。即ち、ある語がそのアクセントについて、鋭か低か不確定であるような場合には、その混同と間違いの理由とがどこにあるかを見極め、鋭アクセントを持つべき音節上に、短線、つまり舌尖(ápice)と呼ばれる符号を付す、ということである。この符号は、我々が昔に書かれた本の中で見掛けるような、右上りになっているものである。例えば amo という場合、この単語は io ámo なのか、あるいは alguno amó なのかについては、見分けがつかない。この時制、人称の曖昧さ、紛らわしさは、先の符号によって区別されるべきで、第一音節の上にこれを付して ámo とし、この形が直説法現在一人称であることを表示する。また最終音節にこの符号を付して、今度は、この形が直説法の完了過去時制の三人称であることを示すのである。第四番目の規則は次のものとする。即ち、もしアクセントが、二重母音をなす二個の母音を含む音節にあって、この二重母音のうち後の母音が i, u の場合、前の母音が鋭となり、後のものは低となる、ということである。従って、これは下降調のアクセントになる。これは、gaita, veinte, oi, mui, causa, deudo, biuda のような場合にみられ、二重母音の第一母音が鋭となり、第二母音は低となっている。第五番目の規則は次のものとする。即ち、もしアクセントが二重母音をなす二個の母音を含む音節上にきて、後の母音が a, e, o の場合、前の母音が低となり、後のものは鋭となる、ということである。従って、これは上昇調の強勢を持つことになる。これは、codiciá, codicié, codició, cuándo, fuérte のような語の場合にみられ、二重母音の第一母音が低となり、第二母音は鋭となっている。第六番目の規則は次のものとする。即ち、もし強勢が三母音から成る音節にきて、中央に位置する母音が a か e の場合、最初の母音と最後の母音とは低で、最中のものは鋭となる。従って、これは中高調の強勢を持つことになり、これは、desmaiáis, ensaiáis, desmaiéis, ensaiéis, guái, aguáitas, buéi, buéitre のような語にみられる。しかし、もし最終母節が e であれば、これが鋭で、前の二母音は低となる。従って、これは音節自体としては、中高調のアクセントを持ち、poiuélo, arroiuélo のような語に現われる。

第三章 動詞のアクセントについての特別な規則について

二音節以上の音節を持つ動詞は、どのような活用形の場合であれ、鋭アクセントを終りから二番目の音節に持つ。これは、amo, amas, leo, lees, oio, oies などの場合である。但し、直説法完了過去の単数一人称と三人称の場合は例外で、ここでは鋭アクセントが、io amé, alguno amó のように最終音節に移っている。しかし、ここからはまた何らの付加語尾を用いずにこの時制を作り上げた動詞を除外しておく必要がある。これについては、第五卷第六章で触れることになるが、例えば、andar から io anduve, alguno anduvo; traer から tráxe, alguno tráxo, decir から díxe, alguno díxo となる場合をいう。加えて例外となるのは、同じく直説法現在、命令法、希求法未来⁹¹⁾、接続法現在の複数二人称と不定法現在で、これが語短縮を受け、vos amáis, vos amad かまたは amá, vos améis, amár となる場合である。加えて例外となるのは、直説法未完了過去⁹²⁾、希求法現在と過去、接続法の未完了過去⁹³⁾、大過去と未来の複数一人称、二人称で、これらの形は鋭アクセントを、終りから三番目の音節に移行させ、nos amávamos, vos amávades, nos amássemos, vos amásseades, nos amáramos, vos amárades, nos amariamos, vos amariades, nos amáremos, vos amáredes というからである。しかしここで語短縮を行なうと、アクセントは終りから二番目の音節に残って、vos amáredes に代え amardes ということになる。

第四章 その他の品詞についての特別な規則について

前にも述べたように、カスティリア語の特性は、外来の語でもラテン語から切り取った語の場合でも、鋭アクセントを終りから二番目かあるいは最終の音節に置くという点にある。また終りから三番目の音節にそれを置くのは、非常に僅少で、これは普通は、ラテン語のアクセントをそのままの位置で踏襲する語の場合に生じる。しかしこの一般論の規則は適用範囲が限られ、例外的なものも多いので、以下では、個々特別な規則を挙げることにしよう。

まずは、a で終り二音節以上の音節を持つ語は、鋭アクセントを tierra, casa のように、終りから二番目の音節に持つ。しかし、ここで例外となるのは終りの音節にアクセントを持ついくつかの外来語、即ち、alvalá, Alcalá, Alá, Cabalá のような場合と、カスティリア語での quizá, acá, allá, acullá の場合である。終りから三番目の音節にアクセントを持つ語も多い。それには、pérdida, uéspedes, bóveda, búsqueda, Mérida, Ágreda, Ūbeda, Águeda, pértiga, almáciga, alhóndiga, luziérnaga, Málaga, Córcega, águila, cítola, cédula, brúxula, carátula, çávila, Ávila, gárgola, tórtola, péñola, opéndola, oropéndola, albórbola, lágrima, cáñama, xáquima, ánima, sávana, árguena, almádana, almojávana, Cártama, lámpara, píldora, cólera, pólvora, cántara, úlcera, cámara, alcándara, Alcántara, vispera, mandrágora, após tata, cárcava, Xátiva, alférez がある。

dで終る語は, virtud, bondad, enemistadのように終りの音節に鋭アクセントを持つ。この例外となるのは, uésped と césped であり, ここでは, 終りから二番目の音節に鋭アクセントがくる。また, これらの語の複数では, 同じ音節にアクセントが留まり残るので, uéspedes, céspedes ということになる。

eで終る語は, linaje, tóqueのように終りから二番目の音節に鋭アクセントを持つ。この例外となるのは, alquilé, rabé であり, これらは終りの音節に鋭アクセントがあり, ánade, xénabe, adáreme では終りから三番目の音節に, 鋭アクセントがくる。

iで終る語では, borzeguí, maravedí, aljonjoliのように, 終りの音節に鋭アクセントを持つ。また, 二重母音で終る語は, lei, rei, bueiのような二重母音を含む語について述べた先の規則に従う。

lで終る語では, animal, fiel, candil, alcohol, azulのように, 終りの音節に鋭アクセントを持つ。しかし, ここには僅かの例外があって, これは終りから二番目の音節にアクセントのくる, mármol, árbol, estiércol, mástel, dátíl, ángelのような場合である。これらの語は, 複数でも同一の音節にアクセントを留めるので, mármoles, árboles, estiércoles, másteles, dátiles, ángelesということになる。

nで終る語では, truhán, rehén, ruin, león, atúnのように, 終りの音節に鋭アクセントを持つ。しかし, virgen, origen, orden は例外で, 終りから二番目の音節にアクセントを持ち, しかも複数でも, その同じ位置にアクセントを留めるので, orígenes, vírgenes, órdenes ということになる。

oで終る語では, libro, cielo, buenoのように, 終りから二番目の音節に鋭アクセントを持つ。しかし, アクセントを終りから三番目の音節に持つ若干の語は例外となる。それには, filósofo, lógico, gramático, médico, arsénico, párpado, pórvido, úmido, hígado, ábrigo, canónigo, tártago, muérdago, galápago, espárrago, relámpago, piélago, arávigo, morciélago, idrópigo, alhóstigo, búfalo, cernícalo, título, séptimo, décimo, último, legítimo, préstamo, álamo, géronimo, távano, rávano, uérfano, órgano, orégano, zángano, témpano, cópano, burdegano, peruétano, gálbano, término, almuédano, búzano, cántaro, miéspero, bárbaro, áspero, páxaro, género, Álvaro, Lázaro, ábito, gómito がある。

rで終る語では, azar, muger, amorのように, 終りの音節に鋭アクセントを持つ。しかし, アクセントを終りから二番目の音節に持つ若干の語は, 例外となる。これには, acíbar, aljófar, atíncar, açúcar, açófar, albéitar, ánsar, tibar, alcáçar, alfámar, César がある。これらの語は, 複数形では同一の音節にアクセントを留めて, ánsares, alcáçares, alfámares, Césares といふのである。

sで終る語では, compás, pavés, anísのように最終音節に鋭アクセントを持つ。しかし, Ércules, miércoles は例外で, これは終りから三番目の音節にアクセントがくる。

̄で終る語はすべて、終りの母節にアクセントを持つ。これは、borrāx, balāx, relōx のような場合である。

zで終る語は、rabaz, Xerez, perdiz, Badajoz, andaluz のように、終りの音節に鋭アクセントを持つ。しかし、アクセントが終りから二番目の音節にくる若干の語は例外で、これには、alférez, cáliz, Méndez, Díaz, Martínez, Fernández, Gómez, Cález, Túnez がある。またこれらのうち複数形を持つものは、アクセントを同一の音節に留めて、alférezes, cálices というのである。

b, c, f, c, f, g, h, m, p, t, u で終る語はカスティリア語にはなく、これらを語末に持つ語はすべて、外来語となり、アクセントを終りの音節に持つことになる。これは、Jacób, Melchisedéc, Joséph, Magóg, Abrahám, ardit, ervatú の場合である。

第五章 詩行を測る詩格について

我々が言い表わすことすべては、ある種の規則の支配を受けて、韻文 (verso) と呼ばれるものとなるか、それともその規則にとらわれない散文 (prosa) になるか、のいずれかなので、ここでは、韻文を測定し、韻文を韻文としての枠内に固定し、それが不安定な状態で浮動するのを抑えているものは何か、を考えてみよう。このことをよりよく認識するためには、我々はここでアリストテレスの考えを前提として心得ておく必要がある。即ち、個々の種を構成する事物の間には、それら事物全部の測定の基準となるものが一つあり、これは、その種の中での最小単位をなす、という考えである。従って、数に於ては最小自然数の一がこれに当り、それによって数えられるものすべてが測定されるのである。つまり、百とは最小自然数百単位に他ならない。これと同様、音楽に於ても、声の長さを測定するものを基音 (tono) またはディエシス (diesis) という。また、連続する量を測定するものを、ピエ (pie) とかバラ (vara) とかパサダ (passada) とかいう⁹⁴⁾。ここから、入念な手を加えて書き上げたり、論述したりしたものを測定しようとした人々は、それを一つの測定単位に拠って計測したが、この単位は連想から詩格 (pie)⁹⁵⁾ と呼ばれ、これが韻文と散文を測定するための最小の単位となった。但し、私が今ここで散文がその測定の単位を持つ、といったからといって驚かないでもらいたい。散文にも確かに、そのような単位があり、これが韻文の場合よりもはるかに厳密に適用されることもある。これは、修辞学の諸原則を扱った書物に、キケロやキンティリアヌスが書いていることから明らかである。しかし、散文の数と測定単位とについては後の章にゆずるとして、今ここでは韻文の詩格について述べることにしよう。ただ詩格といっても、現代の詩人たちが解釈しているように、本来は詩句と呼ぶべきものを詩格とするのではなく、その詩句を測定するものをこう呼ぶのであって、いわば、詩行 (verso)⁹⁶⁾ が特定の位置でみせる律の動き (assientos)⁹⁷⁾ つまり調子の単位 (caídas)⁹⁸⁾ のことである。つまり、音節が文字から出来上っているのと同様、この詩格は音節から成り立っているのである。しかし、ギリシア語とラ

テン語とは、長音節と短音節の区別があるので、この二言語では、詩格は次のように数多くの種類が出来る。つまり、もし詩格が二音節であれば、二音節共に長いか、短いか、それとも前の音節が長く後が短いか、それとも前が短くて後が長いか、のいずれかになる。従って、これをまとめていえば、二音節から成る四種の詩格となり、夫々 *spondeo* (長長格), *pirricheo* (短短格), *trocheo* (長短格), *iambo* (短長格) と呼ばれる。もし詩格が三音節を持つ場合には、三音節ともに長く、*molosso* (長長長格) と呼ばれるか、これ全部が短く *tribraco* (短短短格) と呼ばれるか、最初の二音節が長く三番目のみが短い *antibachio* (長長短格) となるか、最初の音節のみ長く次の二つが短い *dáctilo* (長短短格) になるか、最初の二音節のみ短く、最後のものが長い *anapesto* (短短長格) になるか、最初の音節が短く後の二つが長い *antipasto* (短長長格) になるか、それとも最初と最後の音節のみ短く、最中のものが長い *anfibraco* (短長短格) になるか、それとも最初と最後の音節のみ長く、最中のものが短い *anfimacro* (長短長格)、のいずれかになる。つまり、三音節の詩格は合計八個ある。同様にして、四音節の詩格の組み合わせも求められ、これは合計で十六個になる。しかし、我らの言語は、長音節と短音節とを区別しないし、またあらゆる定形詩文は、二つの測定単位に収約され、その一方は二音節のものに、片方は三音節のものになる。そこで、前者には、本来は二個の長音節を表わす *espondeo* という語を、後者には、三音節で、最初の音節は長く次の二つが短いことを表わす *dáctilo*⁹⁹⁾ という語を充てることにしたい。こうするのも、我らが言語に於ては、二音節と三音節から成る測定単位は、*espondeo* 格と *dáctilo* 格とにとってもよく似ているからである。また詩人はよく、完全な詩格の後に余計な一音節を加えることがあって、これは半格 (*medio pie*) とか、休止 (*cesura*) とか呼ばれるがこれは (切れ目) *cortadura* の意味である。しかし、我が国の詩人たちは、詩行の始めのところを除いては、この半脚を使うことはなく、その詩行の始めではこの半脚は計算されない。なお、これについては後に詳しく述べることにしよう。

第六章 同音韻と歌¹⁰⁰⁾ に 於ての同音韻とは如何なるものかについて

ヘブライ語、ギリシア語、ラテン語で詩を作った人たちは、長音節と短音節という測定単位に則り、詩作を行なった。しかし、すべての好ましき技芸と共に文法学も失なわれ、人びとが長音節と短音節との区別をし得なくなってきたというもの、みなはこの決まりを捨て去り、新たな約束事の下に入る事となった。この約束事とは、特定数の音節を同音韻¹⁰¹⁾ の下にまとめるということである。この手法を実践したのは、我らが信仰の礎を築いたあの聖人たちの後を継ぎ、音節の数のみを計算し、その長さやテンポを考慮せずに、同音韻によって頌歌を書いた人たちであった。この間違った手法を我が国の詩人たちが、熱心に且つまた意欲的に実践した。つまり、学ある人々みなが慎重に考え好ましからざるものとして棄否することに決めたものを、私たちは優雅で美しさにあふれるものとして迎え入れたのであった。だが、アリストテレスもいうように、諸々の理由から私たち

は同音韻を避けなければならない。その理由とは、まず最初に、単語というのは、私たちが感じることをいうために造り出されたのであって、これと反対に、意味が単語を引き出すようなことがあってはならないからである。しかるに、このよろしくないことを、詩文の末尾に同音韻を用いる人々は行なっていることになる。これでは、ただ単語が求めることをいうだけで、彼ら自身が感じることを語ることにならない。第二番目の理由としては、語りにあっては、似通い、つまり同音韻が生み出すようなものほど、耳障りで且つまた大きな倦怠を生むものはない、ということを経う。もっともキケロが、修辭的な色付けの間に、同じような終り方とまり方の文尾を持った文を組み込んでいることもあるが、これは僅かばかりに抑えるべきであり、食べ物よりもソースの方が多い、といったことにならぬよう心すべきであろう。第三番目は、単語は聴き手の耳に、私たちがいわんとすることを、感知、凝縮して伝える働きをするが、しかし、ここで同音韻を使うと、聴き手は内容そのものには注意せずに、次にくる同音韻がどんなものを期待して、心安からぬ状態に陥ってしまう、ということが起こる。このことを我が国の詩人たちは心得ていて、まず初めの詩行何行かには意味のない無駄なものを出して、聴き手を煙に巻いておいて、次に歌の最終行に強力でいいものを取っておき、他の行が記憶から消え去っても、最終行だけは耳に残るような作詩をするのである。こうはいっても、この誤ち、悪風とされることも、今では我が国の詩人たち皆の賛同を得、彼らに受け入れられてもいるので、ここでは同音韻とは何か、またどんなことなのかをみてみよう。キケロはその著『雄弁家』の第四巻で、二様の同音韻を挙げている。その一つは、同一範疇の二語の語が、語尾変化によって同一の形に納まる場合のことで、これは次のホアン・デ・メナの詩にみられる。

Las grandes hazañas de nuestros señores,

Dañadas de olvido por falta de auctores;

(我らの主君の大偉業も、

著作家の不足から忘却に嘖まれ)

ここでは señores と autores とが同一の形に納まっているが、これは名詞の語尾変化に基づく同音韻である。この文飾法を文法学者は同一範疇同音韻 (homeóptoton)¹⁰²⁾ と呼ぶ。キケロはこれと同じ納まり方 (semejante caída) と解釈した。第二番目の同音韻は、複数範疇の二語または多くの語が、一つの形で終る場合のことで、これも次のホアン・デ・メナの詩にみられる。

Estados de gentes que giras y trocas,

Tus muchas falacias, tus firmezas pocas

(〔運命よ〕お前が回転させ差し変える人々の命運は、

これお前にある多くの偽り事、お前にみられる移り気の証し)

ここでは, trocas と pocas とは違った品詞であって、同じ形で終っている。この文飾法を文法学者は異範疇同音韻 (homeotéleuton)¹⁰³⁾ と呼び、キケロはこれと同じ終り方 (semejante deño) と解釈した。但し、この二つの押韻には少しばかりの差があるが、我が国の詩人はこれらを区別し

てはいない。従って、同音韻とは、同じ品詞が違ふ品詞間に生じる、語末での納まり方あるいは終り方、といえよう。ラテンの詩人は、終りから二番目の音節から、あるいはもしこの終りから二番目の音節が低であれば、三番目の音節から同音韻を行なっている。しかし我が国の詩人がこの押韻を行なうのは、鋭アクセントが最後の音節かあるいは終りから二番目の音節にある場合、その母音以降に限られる。なぜこのようなことになるかといえ、後にも触れるが、我が国の詩人の用いる詩句はすべて、イポナテス短長格 (iambicos ipponáticos)¹⁰⁴⁾ か、それともアドニス (adónicos) 格かの¹⁰⁵⁾、いずれかになるからである。そしてまた、これらの場合には、終りから二番目の音節は常に鋭であるか、それとも最後音節が鋭で、二音節に相当するときのいずれかになる。加えて、もし同音韻の形を決める最初の音節が、二個または三個の二重母音としてまとまった母音から成る場合には、その押韻のための文字の一致は、鋭アクセントのある音節か母音から行なえば、それで十分である。従って、treinta と tinta の間には同音韻は成り立たないが、tierra と guerra との間にはそれが可能、ということになる。またホアン・デ・メナはその著『戦冠』¹⁰⁶⁾ の中で、proverbios と sobervios の間に同音韻を配しているが、これは子音の b と u との間にある音の近似性から、許されてしかるべきである。我が国の先達詩人は、子音の量定を行うことにあまり熱意を示さず、子音間の一致が得られなくとも、母音間にそれが成立すれば十分である、と見做したようである。従って、santa, morada, alva のような語の間に同音韻を作り出したが¹⁰⁷⁾、これは次の古ロマンセにも現われてくる。

Digas tú el ermitaño, que hazes la vida santa
 Aquel ciervo del pie blanco ¿dónde haze su morada?
 Por aquí pasó esta noche, un ora antes del alva.
 (庵の行者よ、聖者の生活をなせる人よ、教え給え。
 あの脚の白い鹿は、いずこに住むかを。
 今夜、夜明けの一時前に、ここを通ったり。)

第七章 母音の収約と分立とについて

もしある語が母音で終り、それにまた母音で始まる語が続くときには、その二つの母音の内、最初のものを削除することがよくある。これは、次のホアン・デ・メナの『運命の迷路』にみられるような場合である。

Hasta que al tiempo de agora vengamos;
 (私達が今この時に到るまでは)

ここでは que と de の次に a が続いているので、我々は e を落とし、Hasta·qual tiempo dagora vengamos として発音してしまう。このような文飾法を、ギリシア人は母音収約 (sinalepha) と呼び、ラテン人は母音圧縮 (compresión) と呼んだ。我々はこれを母音の約音 (ahogamiento) と呼

ぶことが出来る。ギリシア人は、こうして削除した母音を、書きも発音もしないが、これは散文でも韻文でも変らない。他方、我らの言語は、ギリシア語と同様、散文でもまた韻文でも、次の語の語頭に母音が続いてくる場合にも、直前の語末の母音を書いたり、発音したりすることが再三ある。これは次のホアン・デ・メナの一行にみられる。

Al gran rey de España, al César novelo;

(偉大なるイスパニア国王、新たなるシーザーに)

ここでは a に続いてまた a がくるが、我々はこの内最初のを落す必要を感じない。また、もし散文で tú eres mi amigo といったとしても、e と a が後に続くからといって、u や i を削除したりはしない。しかるに、このような位置にくる母音を書かないし発音しない場合も再三である。これは次のホアン・デ・メナの一行にみられ、

Después que el pintor del mundo

(世界の画家が……した後に)

に代えて、

Después quel pintor del mundo

というような場合である。

また我々は、そのような位置にくる母音を書きはするが、それを発音しないこともある。これは同じメナの次の一行にみられる。

Paró nuestra vida ufana

(我らのおごりの生活も途絶した)

では、a を発音せずに、

Paró nuestra vidaufana

というのである。

これは、詩行の必要性からというだけでなく、次のように何の制限のない文にも生じてくる。即ち、nuestro amigo está aquí という場合、書いてあるがままの発音をしてもいいし、またここでもう文飾に拠って、nuestramigo staquí と発音してもいい。ラテン人は散文では、語末の位置で、次に他の母音が続く場合にも、常に母音を書き表わしこれを発音している。しかし韻文では、その位置の母音は書いても発音はしない。これは次のユベナリ¹⁰⁸⁾スの一行が示すところである。

semper ego auditor tantum

(私はいつもよく話を聞いてもらえる)

ここでは ego は母音で終わり、次にはやはり母音で始まる auditor が続いている。そこで我々は、o を落として semper egauditor tantum と発音するのである。しかし韻文という枠を取り払ってしまうとしたら、我々は二個の母音をそのままに残し、ego auditor tantum と発音することになるだろう。ラテン人はまた、この他に母音収約に似た文飾法をも有しているが、これはギリシア人が語末の m 削除 (etlipsi)¹⁰⁹⁾ と呼ぶものである。我々はこれを、文字の不自然な衝突と呼ぶことが

出来るが、これは、先行語がmで終り、それに続く語が母音で始まる場合に生ずる。このような場合、ラテン人はmと合わさって起こる発音の汚ならしさ、つまりメタシスモ (metacismo)¹¹⁰⁾ を作り出すまいとして、このmをそれと音節をなしている母音と一緒に削除してしまう。例えば、次のベルギリウスの一行をみよう。

Venturum excidio Libyae

(来るべきリビアの破滅の中で)

ここでは、普通は ventur excidio Libye と発音するのである。しかしこの種のメタシスモは、ギリシア人の間にも我々の間にも生じない。という理由は、ギリシア語にもカスティリア語にもmで終わる語はないからである。これはプリニウスもいっているように、mは語末では、いつでも少しばかり曖昧な音になるためである。

第八章 カスティリア語で用いられている韻文の種類と、まず最初に短長格の詩文について

詩行の形は全体として、私がこれまでカスティリア語の正しき用法の中でみたところでは、六種類にまとめうる。つまり、一歩格、二歩格、二歩格と一歩格から出来ているもの即ち三歩格、四歩格¹¹¹⁾、単一アドニス格と二重アドニス格の六つである。しかし、この六種のものを個々に分析する前に、第一巻第八章で述べたこと、つまり母音は二個ときには三個が合一して一音節をなしうるということ、をここで再度思い起し、これをここでの話の第一の前提としておこう。また同時に、第二巻第五章で述べたことをも、ここでの話の前提とする。これは、詩行の冒頭では半脚を落して詩行を始めても構わないので、これは他の詩格との計算や計測には入ってこない、ということであった。また前章でいったこと、つまり、先行する語が母音で終わり、それに続くもう一つの語がまた母音で始まる場合、先にくる母音を落とすことがよくある、ということをも前提とする。第四番目には、詩行の末尾の鋭音節は二音節の価値を持ち、二音節として計算されるべきものということである。こういうのは、これらの語は、amare から amar が出、amate から amad が出たように、一般にラテン語をつぼめて出来たものだからである。従って、ラテン人が一歩格と呼ぶ詩行で、我が国の詩人が破脚 (pie quebrado)¹¹²⁾ と呼ぶものは、通常は四音節を持つ。こう呼ぶ理由はなぜかという、この詩行は長長格¹¹³⁾二格と、一つの測定単位、即ち律の動きとを持つからで、これはサンティリャナ侯の『諺集』¹¹⁴⁾にある、次の一節にみられる。

Hijo mio mucho amado,

Para mientes

No contrastes a las gentes

Mal su grado.

Ama y serás amado,

I podrás

Hazer lo que no harás

Desamado.

(私のいとしの息子と、
心して聴け、
人に逆うな、
その気嫌を損じてまで。
人を愛すればお前も愛され、
こうして、嫌がられていては、
出来ないようなことをも、
出来るようになるだろう。)

ここでは、para mientes と mal su grado とは、規則的な一歩格の詩行になる。というのは共に四音節だからである。加えてまた、Para mientes は五音節になるようにみえるかもしれないが、これは、第1番目に前提とした考え方によって、ie が二重母音になり一音節の価値となるので、全体は四音節にしかない。この詩行はまた、I podrás のように末尾の音節が鋭であれば、三音節であってもいい。さて、こちらの I podrás は三音節しかないが、第四番目に前提とした考え方によって、四音節の価値を持つことになる。前の詩行は、前提として挙げた第二番目の理由から、半脚を落した形で始まってよく、従って五音節になることもあるが、これは次のホルヘ・マンリ¹¹⁵⁾ケの例にみられる。

un Constantino en la fe

Que mantenía;

(固く揺ぎない信仰の中に在る
コンスタンティヌス帝のような人)

この場合、que mantenía は五音節になるが、しかし四音節として扱う。その理由は、最初の音節は他のものと一緒に計算しないからである。これと同じ理由から、que mantenía という詩行は、仮に最終音節が鋭で二音節の価値があっても、四音節として扱えるのである。これは前述のサンティリャナ侯の作品中にある、次の一節にみえる。

Sólo por aumentación

De humanidad;

(ただ人類の
増加によって)

ここでは、De humanidad は四音節になる、つまり四音節の価値を持つが、これはこの詩行が一音節落して始まり、前提として挙げた第三番目の理由から e を削除し、第四番目で前提としたことに拠り、最終音節に二音節の価値を与えたためである。

長短二歩格は、ラテン人が四詩格組み (quaternario) と呼び、我らが詩人が短句形の詩格ときには¹¹⁶⁾ 荘厳句形の詩格 と呼んだもので、普通には八音節で四つの二音節格を持つ¹¹⁷⁾。これを二歩格と呼んだのは、二つの律の単位を持つからであり、四詩格組みと呼んだのは、四つの詩格を持つからである。ここでは我々は、我らが詩人が破脚と呼んでいる詩句をも加えて考えたらいいのであって、これは次の歌の中にみえる。

Hijo mío mucho amado
No contrastes a las gentes,
Ama y serás amado,
Hazer lo que no harás.

ここでは、Hijo mío mucho amado は八音節の価値を持つが、これは mucho という語の o が、第三番目に前提とした考え方によって、消失するからである。この詩行はまた、もし最終母節が鋭であれば、七音節で止めていいが、これは前提として最後に示した考え方に拠っての話である。このことは、Hazer lo que no podrás という詩行ではっきりと分かる。

我々は、二歩格と一歩格とから成る詩文を作ることも間々ある。これは次のような問答詩にみられる。

Pues tantos son los que siguen la pasión
I sentimiento penado por amores,
A todos los namorados trobadores
Presentando les demando tal quistión:
Que cada uno provando su entinción,
Me diga que cuál primero destos fue:
Si amor, o si esperança, o si fe,
Fundando la su respuesta por razón:
(恋に悩んで情熱と悲しみとを
追い求める人がかくも多いので、
恋する吟遊詩人のみなに、
私はこんな問いかけをしてみよう。
各人が夫々に自分の思い振り返り、
恋の始めは何だったのか、
愛か期待か信仰か、理性でもって
考えて、私に返事をしてほしいと)

短長三歩格は、ラテン人が六詩格組み (senario) と呼んでいるもので、通常は十二音節を持つ。またこれが三歩格と呼ばれたのは、三個の律の単位を持つためである。六詩格組みと呼ばれたのは、これが六個の二音節格を持つためである。カスティリア語では、この詩行は二個の律の単位し

か持たず、これは三詩格毎に一回という割合で現われる。これは次の一節で明らかになる。

No quiero negaros, señor, tal demanda
 Pues vuestro rogar me es quien me lo manda:
 Mas quien sólo anda cual veis que io ando,
 No puede, aunque quiere, cumplir vuestro mando.

(ご主君、私はあなた様のご要請をお断りはいたしません。
 あなた様の願いは、私に命を下さるる御方からのものであるがため。
 しかるに、あなた様がみられる私のこの有様、こんな有様だけの人間は、
 たとえ望んでも、あなた様の命を遂行出来ませぬ。)

長短四歩格は、ラテン人が八詩格組み (octogenano) と呼び、我らが詩人はロマンセの詩格と呼ぶもので、通常は十六音節を持つ。また四歩格と呼んだのは、四個の律の単位を持つがためであり、八詩格組みといったのは、八つの詩格を持つがためである。この形は次の古ロマンセにみられる。

Digas tú el ermitaño, que hazes la santa vida,
 aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde haze su manida?

(庵の行者よ、聖者の生活をなせる人よ、教え給え。
 あの脚の白い鹿は、いずこに住むかを。)

この詩行は、句尻が鋭であれば、第四番目の前提に拠って、一音節減少させることも出来る。このことは次のロマンセで明らかになる。

Morir se quiere Alexandre de dolor del corazón,
 Embió por sus maestros cuantos en el mundo son.

(アレキサンダーは胸の痛みで死にそうになり、
 この世にいる彼の医師みなを捜しに行かせた。)

この歌を歌う人々は、その最終の二音節格を短かく不十分と感じて、その不足分を文法家が語尾音添加と呼ぶあの文飾手法を用いて、補充、充填するのである。これは後にも述べることだが、語末への音節の添加であって、corazón と son に代えて、coraçone と sone というのである。

これらの四種の詩行は短長格 (iámicos) と呼ばれるが、これはラテン語では、律の単位が偶数の場所に来るので、必然的に短長格と呼ぶ詩格を持つことになるからである。しかし我々は、長音節や短音節を持たないので、短長格に変えて二音節格 (espondeos), という名称を使うことになった。加えてまた、我々が行なう短長格の詩文の終りから二番目の音節のすべて、あるいは二音節の価値を持つ場合の最終音節は鋭となり、従って長くなるので、これらの詩文はイボナテス式短長格¹¹⁸⁾と呼ぶのである。但し、ここでイボナテス式というのは、ギリシアの詩人イボナテスがこの詩形を使ったことに由来する。アルキロコス¹¹⁹⁾もまた短長格の詩格を使ったが、昔に音節を数えて頌歌を作った人々もこの詩格を利用した。但し、ここでは常に終りから二番目の音節が短いので、終

りから三番目の音節に鋭アクセントが落ちることになる。これは、次の頌歌、

Iam lucis orto sidere

（すでに光は東に現われる）

やその他、これと同じ構成の頌歌のすべてに現われている。

第九章 アドニス格の詩行について

アドニス格の詩行という名称は、詩人アドニスがこの形を多用したためか、あるいは彼が、この形の創始者に叙されるためか、のいずれかからきている。この詩行は、長短短格と長長格から成る。通常は五音節で、主強勢を二箇所¹²⁰に、つまり一つは長短短格にもう一つは長長格に持つ。この詩行は、半脚欠けで始まったときには、しばしば六音節にもなるが、この半脚は、前述したように、他の音節に加えて計算はされない。またこの詩行は、もし最終音節が鋭である場合、第四番に前提とした理由に拠って、四音節であってもいい。この詩行はまた、終りから二番目の音節が鋭で、半脚欠けで始まるという形での五音節であってもいい。この種の詩行によって、次のようなあの昔のロンデル¹²⁰体の歌が書かれている。

Despide plazer

I pone tristura,

Crece en querer

Vuestra hermosura.

（喜びを放逐し、

その後に悲しみを残し、

愛の中に大きく育つ、

あなた様の美しさは。）

ここでは、最初の詩行は五音節であるが、六音節の価値を持たせている。というのは、初まりの第一音節が落ち、最終音節が二音節の価値になっているからである。第二番目の詩行は六音節だが、これは初めの半脚が落ちるためである。第三番目の詩行は四音節ではあるが五音節の価値を持つ。というのも句尻が鋭で、二音節の価値を持つからである。第四詩行は第二行目と同じ扱いになる。

二重アドニス格の詩文は二個のアドニス格から出来ている。我が国の詩人はこれを、長句形の詩格と呼んでいる。この詩文では、その各詩行は、半脚欠けあるいはこれなしのいずれからでも、始まる事が出来る。また、各詩行は鋭音節で終ることも可能で、こうなるとこれは二音節と数えられ、アドニス格の行の長さをふくらませる役割をする。従って、この種の詩行は、音節数としては、十二、十一、十、九あるいは八音節であっても構わない。また終始十二音節で統一されることもあるが、これは、二つのアドニス格双方に半脚を付加して詩行を始めた場合のことになる。また

この詩行が如何に多岐に亘っているかを示すために、ホァン・デ・メナが思慮深さについての定義をしている次の一行を、例としてみよう。

Sabia en lo bueno, sabida en maldad.

(よきことを深め、悪にも通じた)

ここで我々は、いくつか音節を消して十二音節から、十一、十、九あるいは八音節をも作り出せるが、こうしても意味内容に変化はない。

まず十二音節の場合は、次のようにするといひ。

Sabida en lo bueno, sabida en maldades

(よきことに通じ、悪にも通じた)

この詩行を十一音節とすることが出来るが、それは次の方法に拠る。まずは、前のアドニス格を半脚なしに始めて、後のものを半脚を加えて始めるか、次いでは、前のアドニス格を半脚を加えて始め、後のものを半脚なしで始めるか、三番目は、アドニス格双方を半脚を加えて始めて、前の格を鋭音節で終るようにするか、四番目は、アドニス格双方を半脚を加えて始めて、後の格を鋭音節で終るようにするか、のいずれかである。これは夫々次のようになって現われる。

Sabia en lo bueno, sabida en maldades,

Sabida en lo bueno, sabia en maldades,

Sabida en el bien, sabida en maldades,

Sabida en lo bueno, sabida en maldad.

この詩行を十音節にすることも出来るが、これは次の六つの方法に拠る。まずは、前後のアドニス格を半脚で始めて、また双方を鋭音節で終えるか、二番目は、アドニス格双方を半脚なしに始めるか、三番目は、前のアドニス格を半脚なしに始め、後のものを鋭音節で終るか、第四番目は、後のアドニス格を半脚なしに始めると同時に、同じ詩格を鋭音節で終るか、第五番目は、前のアドニス格を半脚で、後のものはこれなしに始めて、前のものを鋭音節で終るか、それとも六番目は、前のアドニス格を半脚なしに、後のものを半脚で始め、同じく後のものを鋭音節で終るか、のいずれにすればいい。これは夫々次のようになって現われる。

Sabida en el bien, sabida en maldad,

Sabia en lo bueno, sabia en maldades,

Sabia en el bien, sabida en maldades,

Sabida en lo bueno, sabia en maldad,

Sabida en el bien, sabia en maldades,

Sabia en lo bueno, sabida en maldad.

この種の詩行を九音節にすることも出来るが、これは次の四つの方法に拠る。まずは、前後の二つのアドニス格を半脚なしに始めて、後のものを鋭音節で終るか、二番目は、前のアドニス格を半脚入れて後のものは半脚を入れずに始め、且つまた双方を鋭音節で終るか、三番目は、前後のアド

ニス格を半脚なしに始め、且つまた前のものを鋭音節で終るか、それとも四番目は、最初のアドニス格を半脚なしに後のものは半脚を入れて始めて、且つまた双方を鋭音節で終るか、のいずれかにすればいい。これは夫々次のようになって現われる。

Sabia en lo bueno, sabia en maldad,
 Sabia en el bien, sabia en maldad,
 Sabia en el bien, sabia en maldades,
 Sabia en el bien, sabida en maldad.

この種の詩行を八音節にすることも可能であるが、これは一つの方法しかない。つまり前後のアドニス格を半脚を入れずに始め、且つまた双方を鋭音節で終ればいい訳で、これは次のような詩行となる。

Sabia en el bien, sabia en mal.

第十章 カスティリア語の歌と、詩行から歌が出来る過程について

先に、詩格から詩行が作り上げられるといったが、これと同様、詩行から歌 (copla)¹²¹⁾ が作り上げられるといえる。我々が詩人は、そこに何らかの有意的な意味が成立する詩行の合一集合体を歌と呼んでいる。これをギリシア人は終結 (periodo) と呼んだが、これは終りを意味する。ラテン人はこれを円環 (circulus) と呼ぶが、これは取り囲みを意味する。我々の詩人はこれを歌と呼んだが、これはラテン語では copula という語¹²²⁾ が、連鎖を意味するからである。従って、歌を形成する詩行は、すべてが均一の形をとることもあれば、相互に違った形になることもある。歌が均一詩行から成るとき、これは単一節 (monocola) と呼ばれるが、これは一要素とか一様式を意味する。これは、ホアン・デ・メナの『運命の迷路』の場合に当たるが、ここでは詩行がすべて、二重アドニス格になっているし、彼の『戴冠』も同様で、こちらでは詩行すべてが、短長二歩格に統一されているのである。

もし歌が違った詩行から成ると、これはギリシア語で多異節 (dicolos) と呼ばれるが、これは二方式を意味する。これは、例えば、サンティリャナ侯の『諺集』の場合に当り、この作品は、短長二歩格と短長一歩格から成立し、この形式を我が国の詩人は、短句形の格ともまた破脚とも呼んでいる。同音韻をふむ詩格もこれと同じ形式をとるが、特に第三詩行が第一詩行との間で同音韻をなす場合、この詩句を二環 (distrophos) と呼んでいる。これは、次のように、先の『運命の迷路』の標題の部分にみられる。

Al muy prepotente don Juan el Segundo,
 Aquél con quien Júpiter tuvo tal zelo,
 que tanta de parte le haze en el mundo,
 cuanta a si mesmo se haze en el cielo.

(この上もなく強力なドン・ホアン二世
彼にはジュピターも嫉妬をしたほど
彼にはかくも大なる領土がこの地上で与えられる、
ジュピターが天上で保有するに等しい広大な領土が)

ここでは、第三詩行が第一詩行に、第四詩行が第二行に韻を合わせている。また、第四詩行が第一行に押韻する場合には、三環 (trístrophos) と呼ばれる。これは次の歌にみられる。

Al gran Rei de España, al César novelo,
Aquél con fortunas bien afortunado,
Aquél en quien cabe virtud y reinado,
A él las rodillas hincadas por suelo.

(偉大なるイスパニアの王、新しき帝王、
多々ある幸運に恵まれたる人、
美德と王権とを一身に集めたる人、
彼には地面にひざまづいて。)

ここでは、第四詩行が第一行に韻を合わせている。私の考えるところ、第五行が第一行に押韻するような歌は、全行が同音韻で同じ納まりになる場合以外にはない。というのは、これが行なわれないのは、多分、第五行目の同音韻の箇所に至ると、聴者の耳からは第一行目の同音韻が消え去ってしまうからであろう。ラテン語はこの種の詩行間の返り押韻を持ち、この形式を四環 (tetrástrophos) と呼んでいて、この語は「四つ後返りする」ことを意味する。しかしすべての詩行が同じ一つの同音韻の下にまとめられている場合、これは無環 (ástrophos) と呼べるであろうが、これは、「前に返らない」という意味を表わす。なおこの形式は、ロマンセと呼ばれる例の歌が作られる場合に使われた四歩格の如き場合である。

一詩行に於て、一音節が余剰的になり余ってくると、これは韻脚過剰詩句 (hipermetro) といわれる。これは、韻律の適正以上に何かが余ってある、との意味である。また何かが不足していると、これは韻脚不完詩句 (cataléctico) といわれる。これは、何かが舌足らずで不十分である、との意味である。この両方の場合をまとめて韻脚不良詩句 (cacómetro) と呼ぶ。これは、韻律の整え方が悪い、という意味である。他方、詩行に於て、何らの余りも不足もない場合、これを正調詩句 (orthómetro) という。これは、韻律が正しく、適正でしかも約束事にかなっている、との意味である。さて、ここでは、私は出来うれば、ある人の書物を基に自分の考え方を敷衍したいと、つまりこちらの説明不足の点を、『カスティリア詩法』という書物¹²³⁾から補ってみたいとも思っている。というのは、この書物は、我らが友によって豊富な事例をもとに品よく書き上げられていて、今はその名が知られているだけだが、将来は高い評価を受けると期待されるものだからである。同時にまた、私は彼に対し抱いている親しみと敬意から、特にピタゴラスが友情に於てまず最優先されるべき決まりとしたこと、つまり友人間の持ち物は借し貸り自由、とした教えに拠り、またこれ

以上に、ギリシアの諺にある、「そんな高利は大金を生むだろうに¹²⁴⁾」という教えに従い、その書物を利用させてもらってもいいだろうと思ったのであった。しかしながら私は、彼の栄光あふる業績を汚したくないし、私の考えは、彼がすでに仕上げたことを再度行なうことでもないで、この点についてもっと知りたいと思う人には、今は、彼のその書物を読まれるように勧めるに留めておくことにする。

(続く)

[1986年5月]

(註記)

この註記作成にあたっては、本文訳出の底本とした Antonio Quilis の校訂本の他に、P. Galindo Romeo y L. Ortiz Muñoz 校訂本 (1964) 中の註をも参考とした。なお、原、は訳出底本の形を、lat. はラテン語での当該の形を示す。また注記の番号は、第一回、第二回訳出部分の註記との通し番号である。

- 80) いわゆる短音節には *silaba corta y breve* という表現を、長音節には *silaba larga* という表現を当てている。そして、前者の発音には一テンポ (*un tiempo*)、後者には二テンポ (*dos tiempos*) の時間が必要と規定した (テキスト, pág. 135)。
- 81) オリゲネス (Orígenes): 教父学に属する哲学者、神学者で、キリスト教々義の体系化を試みた最初の人 (c. 185 – c. 254)。
- 82) エウセビオス (Eusebio): ギリシャ人の高僧で著述家、パレスティナのカエサレアの司教として、教会史の基礎を築いた (260 – c. 339)。
- 83) ジェローム: 註31) 参照のこと。
- 84) フラビオ・ジョセフォ (Flavio Josefo): ユダヤ史が生んだ最大の歴史家 (37–100)。
- 85) 夫々, *número*, *peso*, *medida* という語を充している (テキスト, pág. 136)。
- 86) ボエキウス (原. Boecio; lat. Anicius Manlio Severino Boetius): 新プラトン学派の哲学者にして政治家 (480–525)。
- 87) 強勢のある場合を *agudo* (鋭い) と呼び、それのない場合を *grave* (重い, 低い) と呼んでいるが、Nebrija にとっては、アクセント (*acento*) とは、「強弱」ではなく、抑揚、即ち「高低」であったのかもしれない。ここでは、*agudo* を「鋭 (い)」, *grave* を「低 (い)」と訳しておく。
- 88) 下降調 (*deflexo*): '*encorvado hacia la parte inferior*: 下向きに折れ曲った' (Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*)。
- 89) 上昇調 (*inflexo*): '*encorvado hacia adentro o hacia lo alto*: 内向きあるいは上向きに折れ曲った' (Id.)。
- 90) 中高調 (*circunflexo*): '*dícese del acento compuesto de agudo y grave, unidos por arriba*: 上部で合一した鋭と低とから成るアクセントのこと' (Id.)。
- 91) 希求法未来 (*futuro del optativo*): 現代イスパニア語文法での、接続法在形に当たる。
- 92) 直説法未完了過去 (*pasado no acabado del indicativo*): 現代語文法での直説法未完了過去形に当たる。
- 93) (接続法) 大過去 (*pasado más que acabado del subjuntivo*): 現代語文法での接続法過去完了形に当たる。これらの時制の名称からも分かるように、Nebrija は相の概念に基づいた名称を、個々の時制に与えている。
- 94) ピエ (*pie*)、バラ (*vara*)、パスダ (*passada*): いずれも長さの単位。
- 95) 詩格 (*pie*): 律の単位で、二音節か三音節、またはこれらを組み合わせたものをいう。詩脚ともいっている。

- 96) 詩行 (verso): いうまでもなく, verso は詩の各行, 即ち, 詩句を意味する。またこの語は, 散文に対する韻文, 複数形では poema (詩) の同義語としても用いられている。
- 97) 律の動き (asiento): 'cadencia del verso: 詩行の韻律, 抑揚' (Martín Alonso, op. cit.).
- 98) 調子の単位 (caída): 押韻の点から詩句の構成をみ, この語を用いていると思われる。¹⁾なお, semejante caídaなどの言い方をもしている (テキスト, page. 147)。
- 99) espondeo (長長格, 強強格) < lat. spondeus (長長格詩格); dáctilo (長短短格, 強弱弱格) < lat. dactylus (長短短格詩格)。ここでは Nebrija はこの二語を母音の強弱には関係なく, 単に詩脚の音節数のみをいうために用いていると思われるので, 夫々「二音節格」, 「三音節格」と考えておく。
- 100) 歌 (copla): Nebrija の時代では, copla は, 通常は, estrofa (連, 詩節) と同義語的に用いられていたと考えられる。
- 101) 同音韻: consonante (テキスト, pág. 146)。
- 102) 同一範疇同音韻: [h]omeoptoton: これはギリシア語 $\delta\mu\omicron\nu\sigma\pi\tau\omega\tau\omicron\nu$ にならった形式。
- 103) 異範疇同音韻: [h]omeotéleuton: これはギリシア語 $\delta\mu\omicron\iota\tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\upsilon\tau\omicron\nu$ にならった形式。
- 104) イボナテス短長格 (iámnicos ipponáticos): 紀元前 6 世紀のギリシアの風刺詩人イボナテス (Hipónax, Hiponacte) が創り出した詩形で, iámico trimétrico (短長三步格) に, espondeo (長長格) の付いたもの。
- 105) アドニス格 (adónicos): dáctilo 格に, espondeo (長長) 格か troceo (長短) 格の続く詩格をいう。
- 106) 『戴冠』 (Coronación): ホアン・デ・メナの作品の一つ (1438年)。サンティリャナ侯に奉げたもの。
- 107) Nebrija はここ第二巻では, asonancia (類音韻) という語は用いていない。しかし, この部分で正しく類音韻につき言及している。
- 108) ユベナリス (原. Juvenal: lat. D. Junius Juvenalis; c 60—140): ローマの諷刺詩人。
- 109) etlipsi: ectipsis ともいい, 原義は, 「語末の m の削除」のこと。
- 110) メタシスモ (metacismo): 「文中に m が繰り返し現われ, その結果, 耳障りな音の組み合わせが生じること」をいう。
- 111) ここでは, monómetros, dímetros, trímetros, tetrámetros などの語が用いられている (テキスト, pág. 151)。
- 112) 破脚 (pie quebrado): 'se da esta denominación a la combinación de versos octosilábicos con versos de cuatro sílabas—この名称は, 八音節詩行と四音節詩行との組み合わせに与えられる' (Germán Bleiberg y Julián Marias, Diccionario de literatura española, Revista de Occidente) とある。ここで規定されているように, 短い詩行, 即ち破脚 (pie quebrado) が四音節に固定したのは, ホルヘ・マンリケやサンティリャナ侯以降と考えられている。なお, ここでの pie は, 「詩格, 詩脚」の意味ではなく, verso 「詩句」の意味であろう。テキスト (pág. 145) にも, この意味での pie についての記述がある。
- 113) 長長格二格 (dos pies espondeos): 特にこの場合の espondeo の意味については, 註99) を参照のこと。
- 114) サンティリャナ侯 (Marqués de Santillana, 1398—1458): 政治家として華々しい活動をすると同時に, イスパニアルネッサンス初期の代表的な文人でもあった。ここに引用されている一節は, 彼の作品の一つ, 『栄光に輝く教理の諺集』 (Proverbios de gloriosa doctrina) からの引用である。これは (破脚) pie quebrado の形式を使った代表的な作品と見做されている。
- 115) ホルヘ・マンリケ (Jorge Manrique, 1440—1479): 政治家であると共に, 中世イスパニア詩を代表する詩人の 1 人。pie quebrado を使った優れた作品を残している。
- 116) 莊嚴句形の詩格 (pie de arte real): 詩句は, 音節数により八音節以下の短句型 (arte menor) と, それ以上の長句型 (arte mayor) とに大別される。ここでは, 前者を arte real (莊嚴句型) という名称で呼ぶことも出来る, と Nebrija はいっている。特に, サンティリャナ侯の『諺集』に用いられているような, 八音節詩句と四音節詩句との組み合わせから成るものに, この名称を与えようとしたのであろう (テキスト, pág. 152)。
- 117) この部分テキストでは, <...regularmente tiene ocho sílabas y cuatro espondeos> (pág. 152) となっている。ここから, espondeo は本来の「長長格, 強強格 (の詩格)」というのではなく, 単に「二音節 (の詩格)」を意味するために使われている, と考えるのが適当であろう。

- 118) 短長イボナテス形 (ipponácticos iámnicos): 註104) を参照のこと。
- 119) アルキロコス(Archiloco): ギリシアの叙情詩人で、特に諷刺的短長格詩 (poesia satirico—yámbica) の創始者として名高い。
- 120) ロンデル体 (rondel): 短句形の詩で、庶民的な世界に広く流布した形式であったと考えられている。
- 121) 歌 (copla): 註100) にも触れたが、ここでは copla は、韻文の一形式をいうのではなく、estrofa (連), poema (詩) を意味する。
- 122) copla(esp.) < copula(lat.)
- 123) 『カスティリア詩法』(Arte de poesía castellana): この詩論の著者についてはいくつかの仮説があるが、ホアン・デル・エンシナ (Juan del Encina, 1468—1529) とする考えが優勢である。エンシナは1496年にその『詩歌集』(Cancionero) を出版しているが、上記の詩論はその一部をなしていたと見做しうる。
- 124) この部分テキストでは、'la tal usura se pudiera tornar en caudal' (pág. 160) となっている。直訳の意味は、「そのような高利をとれば、大金が出来るであろうに」となる。Nebrija は、『カスティリア詩法』を高利に見立てて、こんなことをいったのではないかと想像される。