

Title	自由詩におけるリズムとアナロジーの詩的言語について：ニコラス・ギジエンの「ソングロ コソング…」と宮沢賢治の「どっどど どどうど…」の比較
Author(s)	安保, 寛尚
Citation	Estudios Hispánicos. 2006, 30, p. 169-180
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/97968">https://hdl.handle.net/11094/97968</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

# 自由詩におけるリズムと アナロジーの詩的言語について

ニコラス・ギジェンの「ソングロ コソング…」と宮沢賢治の  
「どっどど どどうど…」の比較—

安 保 寛 尚

## 0. はじめに

誰もが口ずさむ一詩行を生み出すのは、おそらく詩人にとって、数をこなすことよりも、あるいは完成度の高い一詩篇を書くことよりも難しい課題であろう。名曲は、初めて聞いたのにかつて聞いたことがあるような作品だといわれることがあるが、そのような詩行もまた、私たちの心の中からもっとも自然な形で、言葉と音楽とイメージの結晶として汲み取られたもののように思われる。拙論では、スペイン語と日本語で歌われ続ける二つのフレーズを比較分析する。キューバの詩人ニコラス・ギジェン (1902-1989) は、ムラートの詩の誕生と呼ばれる詩集『ソンのモチーフ (Motivos de son)』(1930) の中の詩の一編に、「ソングロ コソング ソング ベー」と歌った。ギジェンがこのフレーズを書いたのと同じころ、宮沢賢治 (1896-1933) が編纂した童話『風の又三郎』(1951) は、「どっどど どどうど どどうど どどう」という有名な歌で始まる。一度口ずさめば忘れられないこれらのオノマトペは、フレーズの構成、拍子やアクセントの移動、音素などの点で照応している。そしてこの一致は、スペイン語詩と日本語詩において同時期に生まれた、自由律と口語による詩的言語が可能にしたと思われるのである。そこでこの稿においては、スペイン語の自由詩と口語の結びつきを指摘した上で、二人の詩人に共通する音楽的韻律を分析し、リズムと音素がそれぞれの詩篇に生み出すアナロジーの世界を考察する。

## 1. 自由詩と口語

スペイン語における自由詩 (verso libre) の誕生は、ロマン主義とモデルニスモが試みた伝統的韻律の自由な組み合わせに加え、フランス象徴主義、ウォルト・ホイットマン、前衛主義芸術など、当時の外国からの影響が指摘され

---

1 1951年岩波書店から最初に出版された。ただしこの作品は、賢治がいくつかの先駆的習作をもとに1931-1933年の間に加筆、削除、修正を行って出来たものである。

ている<sup>2</sup>。これが音節数、アクセント、韻、詩節等の規則を破る詩を登場させたのであるが、実際には、スペイン語詩には12世紀以降伝統的に不規則的詩法が存在していた。エンリケス・ウレーニャはこの事実に基づいて、自由詩は規則的韻律が優位にあった新古典主義に反発する不規則的詩法への回帰であると述べている<sup>3</sup>。またイサベル・パライソもこれを指摘しており、スペイン語自由詩の誕生において、その「土着的発展」としての側面を見逃すことはできない<sup>4</sup>。では20世紀初期に始まる詩の新たな展開は、不規則的詩法のどの点に注目したのであろうか。これに関しては、韻律の自由化、すなわち外面的規則からの脱却に伴う詩的言語の質の変化について考察する必要がある。ヘラルド・ディエゴは、現代の詩的言語が散文、あるいは民衆的な生き生きとした話し言葉へと近づき、創意に満ちた言い回し、粗野な言葉、地方語など、新古典主義時代においては排除されていた要素が流入していると感じ取っている<sup>5</sup>。つまり自由詩は、前の時代に主流であった規則、文法、技巧による客観性や冷静さを失うと同時に、民衆的言い回しを用いた詩人の個人的な内なる声、その熱を伝える話し言葉へと向かう傾向があると考えられるのである。ロベス・エストラダは、自由詩の韻律法において verso の代わりに línea poética を提案するが、これは印刷による視覚的効果を有すると同時に、詩人が自身の話し言葉、口語的なリズムを忠実に再生するためであると述べている<sup>6</sup>。したがって、スペイン語自由詩の最大の特徴は、詩篇一つ一つに、詩人が吹き込んだ唯一のリズムが備わっているということであり、それは新古典主義時代の規則的、一般的韻律法によって見失われていた、自由で躍動感のある口語表現を目指すものといえよう<sup>7</sup>。

そして同時代の感性、またこれに加えてイギリス・ドイツのロマン主義、あるいはフランスの象徴主義の影響は、日本の詩においても同様の変化をもたらした。明治四十年(1907年)、川路柳虹の試作を皮切りに急速に普及した口

2 Paraiso 1985:66、および López Estrada 1987:22-23を参照。

3 Henríquez Ureña 1933:335-336。

4 パライソ(1985)はこの'desarrollo autóctono'と外国文学からの影響がスペイン語自由詩を生んだと考えている。

5 Diego 1963:537。

6 López Estrada 1987:179-180を参照。

7 自由詩はその中に、規則的韻律の自由な組み合わせ(versificación libre)を取り入れることも可能である。たとえば Alfredo López-Pasarín(2003)は、Angel Gonzálezの韻律分析において、ほとんどすべての詩行がこれによるものと結論づけている。しかしながら、近現代詩のリズムの本質は、ここで述べるように一つの作品に唯一独自のリズムであり、できるだけ伝統的な韻律に当てはめようとする試みには、慎重な態度が必要であるように思われる。

語自由詩の誕生である。すなわち日本語詩においては、七・五調からの脱却による韻律の自由化と、文語から口語への転換を伴う二重の転換がこのとき行われた。この変革は、日本に先立って西欧で誕生した自由詩とは、口語への転換が同時に行われたという点で異なるという指摘がある<sup>8</sup>。しかしながら、ここで見たように、自由韻律と口語が結びついた新たな表現の追及という点において、日本語の口語自由詩とスペイン語自由詩にはある種の共通点が観察され得る。

## 2. リズムとアナロジーの詩的言語

19世紀末~20世紀初頭に誕生した自由詩は、当時の社会変化と密接なかかわりがあるように思われる。すなわちマクルーハンが指摘するように、この頃の急速な工業化に伴って発明された電話やラジオ、テレビや映画などは、文字に頼っていた視覚的空間から、いわば前文字時代の聴覚的空間への回帰を促した<sup>9</sup>。つまり、スペイン語詩及び日本語詩において同時期に口語表現が主流となったのは、そのような社会変化に連動するものであると考えられるのである。では聴覚に訴える口語表現はいかなる効果をもたらすのか。エドマンド・カーペンターは、前文字時代の話し言葉中心の社会から書き言葉中心の社会への変化について次のように述べている。

話し言葉は大きながつちりしたかたまりによって構成され、包括的になる傾向があった。ちょうどねじれたこぶのようなもので、そこにはいろいろなイメージがばらばらにならないで融合し、一緒に並存していた。[...] [書き言葉によるコミュニケーションにおいて] 言葉はそれが象徴するところのものに適用され、しかもそれとは分離した静的なシンボルになった。言葉はいまや客観的世界のものとなった。目に見えるものとなった。こうして現実体と意味が分かれてきた。<sup>10</sup>

このカーペンターの指摘に基づけば、電子文明による社会変化がもたらしている書き言葉から話し言葉への回帰は、言葉の包括的な性質を取り戻す動きにつながると考えられよう。したがって自由詩の話し言葉は、現実体から分離した客観的、静的シンボルとしての所記 (significado) を重視した文字文化

8 大岡信 2004:17.

9 マクルーハン2003:102-104を参照。

10 *Ibid.*, 151-152.

から逆流して、イメージや現実性においてより包括的で豊かな能記(significante)による表現を可能にするのである。そしてこれは、言葉が呼び起こす旋律や色彩、イメージ、その複数性や変化を照応させるアナロジーの詩的言語である。オクタビオ・パスは、アナロジーとは「他性が一体性となった夢を見、差異が同一性の幻影を投射する隠喩であり、複数性と異種性の織り成す雑然たる風景を秩序立たせ、類似の働きを利用してわれわれに差異を受け入れさせるところの操作である<sup>11)</sup>」と述べ、これがロマン主義以降の詩学の中心であるとしている。すなわち自由詩の口語表現は、言葉に本来備わるアナロジーの力を復活させたのである。そしてパスが、アナロジーはリズムに立脚していることを指摘しているように<sup>12)</sup>、技巧的で抽象的な韻律ではなく、口語が持つ本質的な生きた自由韻律がこのような詩的言語を可能にするといえるであろう。

### 3. 「ソングロ コソング …」と「どっどど どどうど…」の比較分析

ギジェンの「ソングロ コソング…」と賢治の「どっどど どどうど…」のフレーズは、口語自由詩の誕生が可能にしたオノマトペによる音楽的自由韻律が、興味深い照応を示すものである。そこでまずテキスト全体について触れた上で、二つのフレーズの韻律とアナロジーを比較分析し、それぞれが詩篇全体に及ぼす影響を考察しよう。

#### 3. 1 『ソンのモチーフ』と『風の又三郎』

ギジェンの『ソンのモチーフ (Motivos de son)』(1930) は、彼の初期の作品であり、そこには当時のハバナの民衆生活がソンの形式で表現されている。ソンとは白人音楽と黒人音楽とが結合した、最もキューバ的な音楽といわれ

---

11 パス(1994)の「アナロジーとイロニー」の章を参照。

12 同上、とりわけ pp.101-103を参照。また『弓と堅琴』においてパスは、リズムとアナロジーの表裏一体性を次のように述べている。「リズム韻律法と類推的思考法は、同一メダルの表と裏である。リズムのお蔭で、われわれはこうした普遍的照応を感得することができるのだが、むしろその照応はリズムの発現に他ならない、と言った方がよいかも知れない。リズムへの回帰は、現実に対する態度の変化を内に秘めている。逆に言えば、類推原理の採用はリズムに戻ることを意味する。技巧的な定型韻律に対するアクセント韻律の力を確認することによって、ロマン派詩人は、概念に対するイメージの勝利を、そして論理的思考に対する類推の勝利を宣言しているのである。」パス 2001:109-110。

る<sup>13</sup>。この詩集は、白人と黒人の混血によって生まれたキューバのアイデンティティーを反映させるムラートの詩として、ラテンアメリカの前衛主義芸術において重要な位置を占めるものである。「ソングロ コソング…」のフレーズは、この詩集の「お前が知っていたら… (Si tú supiera …)」に含まれている。

一方、『風の又三郎』は宮沢賢治の代表的な童話の一つであるが、これはある小さな学校へ夏休み明けに転校してきた赤い髪の少年が、すぐにまた転校してしまうまでの12日間の話である。高田三郎という名の少年は、不思議な容貌（へんてこな鼠色のだぶだぶの上着、白い半ズボンに赤い皮の半靴、熟したりんごのような顔、まん丸で真っ黒な目<sup>14</sup>）をしており、登校の初日、彼のいる教室に風が強く吹きつけてきたことから、風の神の子と思われ、皆に「風の又三郎」と呼ばれる。そしてこの物語には、牧場で馬を逃がしてしまう失敗や、葡萄蔓取り、川での水遊びを通じて、他の子供たちとしだいに交流を深めていく様子が描かれている。しかし12日目、前夜の鳴り吠えていくような風とともに、父の仕事の都合で又三郎は突然学校を去ってしまう。「どっどど どどうど…」は、冒頭および九月十二日の最後の章に挿入されている、又三郎が友人に聞かせたという詩篇の一節である。

### 3. 1. 1 テクスト1：ニコラス・ギジェンの「お前が知っていたら…」

1 ¡Ay, negra,	ああ！ネグラ <sup>15</sup> 、
2 si tú supiera!	お前が知っていたら！
3 Anoche te vi pasá	ゆうべお前を見かけたが
4 y no quise que me biera.	俺は見つかりたくなかった。
5 A é tú le hará como a mí	お前はあの男にも、俺にしたように
6 que cuando no tube plata	するんだろうさ。俺に金が無いときに
7 te corrite de bachata,	お前は他の男と楽しみにいっちまった。
8 sin acoddadte de mí.	俺のことなんか忘れてさ。
9 Sóngoro cosongo,	ソングロ コソング

13 ソンは20世紀の初頭、サンティアゴ・デ・クーバ付近に誕生した音楽である。これは白人音楽のトロバ(歌)とバントゥー系黒人音楽のスタイルが結びついて生まれた。その形式は一般的に、前半部分がトロバのメロディックな歌曲形式で、後半部分がモントゥノと呼ばれるソロ歌手とコーラスのコール&レスポンスになっている。

14 宮沢 2001:301.

15 ネグラとは黒人の女性を表す。

10 <i>songo</i> <sup>16</sup> <i>bé</i> ;	ソング ベー
11 <i>sóngoro cosongo</i>	マメイの果実の
12 <i>de mamey</i> ;	ソングロ コソング
13 <i>sóngoro, la negra</i>	ソングロ・ネグラの
14 <i>baila bien</i> ;	踊りは最高!
15 <i>sóngoro de uno</i>	ソングロ ワン
16 <i>sóngoro de tre.</i>	ソングロ スリー
17 <i>Aé,</i>	アエー!
18 <i>bengan a be</i> ;	みんな見に来て
19 <i>aé,</i>	アエー!
20 <i>bamo pa be</i> ;	みんな行こうぜ
21 <i>bengan, sóngoro cosongo,</i>	みんな集まれ!ソングロ コソング
22 <i>sóngoro cosongo de mamey!</i>	マメイの果実のソングロ コソング!

### 3. 1. 2 テクスト2:宮沢賢治の『風の又三郎』の挿入詩

- 1 どっどど どどうど どどうど どどう、
- 2 青いくるみも吹きとばせ
- 3 すっばいくありんもふきとばせ
- 4 どっどど どどうど どどうど どどう

### 3. 2 シンクペーションリズムと [o] の音素のアナロジー

ではギジェンの詩から、「ソングロ コソング…」のフレーズに分析を加えよう。実際に朗読すると、この第9詩行に始まる音楽が最後まで一定のリズムを刻んでいることが感じられる。詩行ごとのリズム単位は本来独立したものとすべきであるが、そのリズムは9-14詩行を二詩行ごとに一つのまとまったフレーズとするであろう。また、規則的詩法は詩行の音節数をリズム単位としていることから、基本的にすべての音節を等時間 (*isocronía silábica*) とみなすが<sup>17</sup>、ここでは実際の発話が生み出すその自由伸縮を考慮する必要があ

16 ここでテキストとして用いた *Obra poética*(1974)においては'sogo'となっているが、*Alianza Editorial* の *Sóngoro cosongo y otros poemas* (2002)においては'songo'になっている。前後において繰り返される'sóngoro'との響きあいを考慮すれば、'songo'が正しいと判断される。

17 たとえば現代スペイン語韻律論の主流の一つ、アントニオ・キリスはこれを前提としたリズム分析法しか提示していない。彼はすべての詩行に共通する詩節アクセント(アクセントのある最後の音節)が奇数にある場合のリズムをトロケオ、偶数にある場合をヤンボと定める。したがって、詩節アクセントをもたない自由詩にキリスのリズム分析法は適合しないのであるが、もしこれに従ってギジェンの9、10詩行を見ると、以下のように分析される。

る。トマス・ナバーロやアンドレス・トレドは音声実験の結果、アクセントのある母音がりズムの核となってグループを作り、それぞれのグループが同じ時間的な長さを持つ傾向があること、そしてそのために音節が伸縮することを明らかにしている<sup>18</sup>。そこで9、10詩行について見てみれば、この詩行に繰り返される'son'は、鼻音 [n] が母音に近い鳴音であるため、アクセントのある [o] の音に続いてその音量が伸び、'go'と'ro'をあわせた量を持つと考えられる<sup>19</sup>。また、最後の'bé'の [e] の母音には、韻律的アクセント (acento prosódico) に加えて、強調を意図するアクセントが付与されていることに注目しなければならない。これは次の小節にまたがるような長母音化をもたらすであろう。ではこうした結果を、音楽記号を用いて以下に表記してみる。

3.1.1で記した詩行番号と詩の下に、音の長短を音符で記し、Aには拍子のリズムパターン、Bにはアクセントの移動によるシンコペーションを含んだ実際のリズム記す。また、<sup>˘</sup>は強拍、<sup>˙</sup>は中強拍を表す。そしてアクセントが置かれる音符の上には>をつける。

9.10 Són go ro co son go, son go bé ;

>	>	>	>
˘	˘ ˘   ˘ ˘	˘ ˘   ˘ ˘	˘ ˘   ˘ ˘   ˘ ˘   ˘ ˘

9.10 Son/go/ro co/son/ go, son/ go/be;

ó o o o ó o ó o ó

この詩行の第9音節におけるアクセントを詩節アクセントとみなすと、詩行リズムはトロケオ(ó o)である。また、第1、5、7アクセントは、詩節アクセントと同じ奇数音節にあるためリズムアクセントであるとみなされる(Quilis 2001:35-36を参照)。しかしすべてのアクセントは、詩行の最後のアクセントから振り返って意味づけされるのであり、口語表現が生み出すアクセントのダイナミズムを反映することはできない。

18アンドレス・トレドは、ラテンアメリカのさまざまな国の話者を対象に、スペイン語のリズム傾向についての音声実験を行った。その結果として、彼は主要アクセントによって形成される語群をアクセント・グループと名づけた(Toledo 1988:155)。そしてそれがりズム単位となっており、おおよそ時間的に等しくなることを証明した。したがって、グループ内の音節数が多ければ、それらは短縮し、逆に少なければ伸びることになる。

またトマス・ナバーロも、リズム小節(cláusula)というリズム単位の中で、音節が伸縮することを述べており、アクセントを中心としたリズム分析を行っている。それによれば、同詩行は[ó o o o/ó o/ó o(o)]というおおよそ同時間を持つ4つのグループに分けられる。ナバーロは、トロケオとダクティロのみがスペイン語詩のリズム単位であるとしており(Navarro 1956:11)、第二グループ以降の3小節はトロケオのグループとなる。しかし、この詩行の最初に現れるような4音節からなるリズム小節について、彼の定義はない。この韻律論で問題と思われるのは、アクセントが必ずリズム小節の第一音節に固定され、すべて拍のリズムと見なされることである。つまりナバーロの韻律論では、本論で指摘するようなシンコペーションのリズムを捉えられない。

19実際、フランスの韻律学者M.グラモンは、[n]を持続子音と呼び、鼻母音とほぼ同じ音価であることを指摘している。グラモン1979: 192-194。



A	" '   " '   " '   " '
B	" '   →"   " " ←   '

このように一音節を八分音符で表すと、四つの八分音符が一小節を形成する。そしてこのフレーズは、八分の四拍子が四つ連続する構造となっていると考えられる。すなわち、「ソンーゴロ/コソンーゴ/ソンーゴベー」という調子であり、最初のアクセントが拍子を打ち、第二小節の一拍目のアクセントが二拍目に移動する。第三小節の一拍目は拍子に乗って、第四小節の一拍目のアクセントが第三小節の四拍目に移動したシンコペーションリズムである。拍子とシンコペーションが複雑に絡んで、独特のリズムを生んでいることがこの分析で明らかになる。そしてこれは、基本リズム(クラーベ)にシンコペーションを含むキューバ音楽ソンを実際に感じさせるのである<sup>20</sup>。さらには、ここに八回繰り返される [o] の音素の、くぐもった、重く低い響きによって、キューバ音楽に欠くことのできない太鼓の音が連想される。また、「ソングロ」は13、14詩行、また15、16詩行においても繰り返されるが、ここでは「ネグラの踊りは最高 (la negra baila bien)」という具体的な意味を持つ言葉と結びつき<sup>21</sup>、また「ワン(uno)」と「スリー(tre)」<sup>22</sup>という数字によってリズムを取る掛け声と組み合わせられる。これによって、太鼓、音楽、踊り、人々の喧騒へとイメージは広がっていくであろう<sup>23</sup>。そして21、22詩行に再び繰り返

20 クラーベについては、『キューバ音楽』(2001)の pp.4-21を参照。

21 この詩行では太鼓の音を類推させる[o]音から、明るい[a][e]音への移行がなされており、踊りや陽気な人々の雰囲気効果的に表現している。ただし、下のようにリズムは9、10詩行のそれを再現するものである。

13.14 s<sup>1</sup>o<sup>2</sup>n go<sup>3</sup>ro, la ne<sup>4</sup>gra bai<sup>5</sup> la bien;

	>	>	>	>		
	J   J   J   J   J   J   J   J   J					
A	" '   " '   " '   " '   " '   " '					
B	" '   →"   " " ←   '					

22 tres の s は口語的な気音化を表現するために省かれている。この他にも、2:supiera(supieras), 3:bi(vi), pasá(pasar), 4:biera(vieras), 5:é(él), hará(haras), 6:tube(tuve), 7:corrite(corriste), 8:acoddadte(acordarte), 18:bengan(vengan), be(ver), 20:bamo(vamos), pa(para), be(ver), 21:bengan(vengan)は正書法を意図的に踏み外したもので、ハバナの民衆的口語表現をテキストに反映させようとしたことの表れである。

23 このフレーズのリズム以下のように分析される。

15.16	s <sup>1</sup> o <sup>2</sup> n	go <sup>3</sup> ro	de	u <sup>4</sup>	no	s <sup>5</sup> o <sup>6</sup> n	go	ro	de	tre.
	>	>	>	>						
	J   J   J   J   J   J   J   J   J   J									
A	" '   " '   " '   " '   " '   " '   " '   " '									
B	" '   →"   " '   " '   " '   →"									

返される「ソングロ コソング…」はフレーズをまたいで連続しており、クライマックスへと上りつめる激しい太鼓の連打を思わせる。

では同様の音楽的韻律法によって、賢治の「どっどど どどうど・・・」のリズムとアナロジーを分析しよう。スタッカート気味に発音される音符の上には・の記号を付け加える。

1,4 どっ どど どど(ー)どどど(ー)どど ど(ー)

	・		>		>		>	
	♪	γ	♪	♪	♪	♪	♪	♪
A	"	'	"		"		"	
B	"	'	→"		→"		→"	

このように、このフレーズも八分の四拍子が四小節連続する構成になっている。そして最初と最後に繰り返されるこの詩行が、詩篇全体のリズムを決定している<sup>24</sup>。特徴的なリズムの核は、「ど」という濁音が、「っ」の促音、あるいは do の [o] の長母音化によって、ピッチアクセントおよびストレスアクセントを持ち合わせる点にある。これによって音楽的なリズムが明確に作り出されているのだ。もしこれが「どどどど どどどど どどどど どどど」であったなら、それは全く知覚されない。まず、「どっ」というスタッカートがついた音によって、第一小節の強拍と音楽の始まりがはっきり示されるのである。そして「どどうど」は、[do/do/u/do] と o と u が分離された表記であるが、実際の発音においては [do/do:/do] と、長母音化した「おー」の音に近くなり、この第二モーラにアクセントが置かれるであろう。これによって第二～四小節では、第一小節の「どっ」が作り出した拍子リズムからアクセ

すなわち、9.10、13.14におけるリズムを受けて、第二小節の de と u は母音分立(hiato)し、二音節となる。そして拍子リズムと、シンコペーションリズムが交互に入れ替わるリズムになっており、シンコペーションしたアクセントが'uno'と'tre'の掛け声を強調する効果を挙げていることがわかる。

24 2,3詩行は七・五調ともとれるが、1,4詩行のリズムをベースにして考えることでより効果的な朗読が生まれる。つまり第二詩行においては、一拍目のアクセントを休符として、「あ」の音にシンコペーションしたアクセントを置いて読むことで以下のように四小節が構成される。

2	あ	お	い	く	る	み	も	ふ	き	と	ば	せ
	γ	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
A	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
B	→"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"

これによって小節と文節の区切れとが合致し、さらには第三詩行にも起こるように、「ふきとばせ」の「ふ」の音が、まさに息を強く吹き出す音となり、命令の助動詞「せ」の意味も強調する朗読を可能にするのである。

ントは一拍後ろにずれ、シンコペーションが発生する<sup>25</sup>。すなわち、「ソングロ コソング…」とのリズムの類似性は、拍子とシンコペーションリズムが混在するフレーズであるために生まれているのである。とりわけ第一、第二小節においては、そのリズムが完全に一致している。ところで、スタッカート、拍子、またシンコペーションは、このフレーズに生き生きとしたリズムをもたらしているだけではない。風を表現するこのオノマトペは、その激しさと躍動感を同時に私たちに伝えている。すなわち、スタッカートが置かれる「どっ」、あるいは「どー」と伸ばされる音は、拍とシンコペーションのリズムに乗って、勢いよくぶつかり、溜まり、遠くへどんどんと流れていくような風の様子をイメージさせるのである<sup>26</sup>。ギジェンのフレーズは、拍子とシンコペーションのより多様な組み合わせで太鼓の複雑なリズムを再現していたが、賢治のそれは第二小節から三度繰り返すシンコペーションが、風の一方方向への強く大きな流れを想像させる。そして、ギジェンのテキストにも繰り返されていくつもった [o] の音は、ここでは十一度も発声される。この詩においてこの音素のアナロジーは、激しい風の強さや重々しさを同時に、突然現れ、また去ってしまった「風の神の子」又三郎のストーリーを、どこかもの悲しい雰囲気で覆うようにも思われる<sup>27</sup>。

#### 4. 結論

この稿においては、スペイン語と日本語に共通する自由詩の誕生時期と特性を指摘し、とりわけ口語表現が、ロマン主義以降の詩において中心的原理であるアナロジーと密接な関係にあることを見た。その上で、オノマトペを用いた特徴あるリズムと音素によってその特性を最大限に発揮させている点で共通し、また驚くべき照応を見せるギジェンと賢治の二つの詩について分析を加えた。そこで明らかになったように、「ソングロ コソング ソングベー」と「どっどど どどうど どどうど どどう」のフレーズにみられる共通性は、リズムの観点において両者とも八分の四拍子からなる四小節を

25この詩行のシンコペーションについては、菅谷規矩雄も『詩的リズム』において指摘している。菅谷 1981: 29-30。

26天沢退二郎は、このオノマトペに「青空をどうと吹き、またどうと吹いて、さらにどうとまた吹いてくる、緩急のリズム・拍の変化を伴った九月の山林の風が生き生きと感じられる」と述べている。宮沢 2001:621。

27グラモンが、[o]や[u]の暗い母音は響きの鈍い音をうまく描写し、重苦しさや悲しい観念を表現すると述べており(グラモン1979:184-185)、ここでの[o]の音素の表現力を裏付ける。

形成していること、拍子とシンコペーションのリズムパターンが組み合わさってできていること、とりわけ第一、第二小節のリズムが完全に符合していることに認められる。それに加えて、一つのフレーズの中にギジェンは八回、賢治は十一回も暗い母音 [o] を出現させていることもまた大きな要因である。そしてそれぞれの詩篇全体において、これら二つのフレーズにおけるリズムが他の詩行のそれを律し、これに加わる音素の効果が太鼓と風のアナロジー世界を広げ、二つの詩の内容と意味を言葉以上に雄弁に語っていることが認められたであろう。多くの詩が音楽化されている賢治とギジェンの作品は、時代性と口語自由詩という接点をもとに、音楽的韻律法によって今後さらなる比較分析が可能であると考えられる。

#### 参考文献

天沢退二郎

『宮沢賢治の彼方へ』、ちくま学芸文庫、1993.

Diego, Gerardo

"El lenguaje poético en la actualidad" en *Presente y futuro de la lengua española, Actas de la asamblea de filología del 1º congreso de instituciones hispánicas, volumen I*, pp.531-540, Ediciones cultura hispánica, Madrid, 1963.

グラモン M.

『フランス詩法概説』、杉山正樹訳、駿河台出版社、1979.

Guillén, Nicolás

*Obra poética 1920-1972*, Tomo I, II, Habana, Editorial de arte y literatura, 1974.

—————  
*Sóngoro cosongo y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2002.

Henriquez Ureña, Pedro

*La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Revista de la filología española, 1933.

菅谷規矩雄

『詩的リズム -音数律に関するノート-』、大和書房、1981.

López Estrada, Francisco

*Métrica española del siglo XX*, Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1987.

López-Pasarín, Alfredo

"Aspectos métricos de la poesía de Ángel González" en *Journal of Liberal Arts* No.114, The school of Political Science and Economics Waseda University, Tokyo, 2003.

マクルーハン M.、カーペンター E.

『マクルーハン理論－電子メディアの可能性』、大前正臣・後藤和彦訳、平凡社、2003.

宮沢賢治

『風の又三郎』(宮沢賢治全集7)、ちくま文庫、2001.

Navarro Tomás, Tomás

*Métrica española "Reseña histórica y descriptiva"*, New York, Syracuse University Press, 1956.

大岡信

『蕩児の家系－日本現代詩の歩み』、思潮社、2004.

Paraíso, Isabel

*El verso libre hispánico*, Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1985.

パス・オクタビオ

『弓と豎琴』、牛島信明訳、ちくま学芸文庫、2001.

――

『泥の子供たち－ロマン主義からアヴァンギャルドへ』、竹村文彦訳、水声社、1994.

Quilis, Antonio

*Métrica española*, Barcelona, Editorial Ariel, S.A., 2001.

Toledo, Andrés

*El ritmo en el español -Estudio fonético con base computacional-*, Madrid, Editorial Gredos, 1988.

八木啓代、吉田憲司

『キューバ音楽』、青土社、2001.