

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

### ヤーコブソンによる言語の詩的機能の位置づけとダンテ『神曲』地獄篇第5歌の分析

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1984-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/672">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/672</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



# ヤーコブソンによる言語の詩的機能の位置づけと

## ダンテ『神曲』地獄篇第5歌の分析

鈴木 信 吾

はじめに

中世ヨーロッパを代表する言語芸術といえば、まずダンテ・アリギエーリ Dante Alighieri の『神曲 *La Divina Commedia*』があげられよう。本稿は、その『神曲』より地獄篇第5歌を抜粋し、その分析を部分的にはあるが試みることに目的を置く。分析に先立って、言語の詩的機能がいかなる特性をもつかをみる必要があるが、そのためには、ロマン・ヤーコブソン Roman Jakobson の提唱する言語の六機能を紹介しながら、そのなかで詩的機能が占める位置をはっきり定めていく。従って、まず言語の諸機能の位置づけから考察を始めることにする。

### I

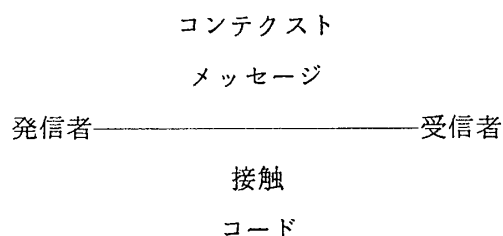
ヤーコブソンは、その著『言語学と詩学』(Jakobson, ELG(注1), pp. 183~221 所収) のなかで、詩学が言語学の一構成部門であるとの見解を述べたあと、言語の詩的機能を位置づけるにあたって、言語のもつ多様な機能について言及している。これは、カール・ビューラー Karl Bühler の言語の三機能の概念を土台としており、そのあげた機能の数こそ違え、精神はそのまま受け継いでいると言える。ビューラーによれば、言語伝達は話題となる事物と発信者、受信者の三者が基本になって行なわれるから、それは常に三つの側面をもっているという。これが、事物に関する〈叙述〉 *rappresentazione*(注2) (独 *Darstellung*)、発信者の〈表出〉 *espressione* (独 *Ausdruck*)、受信者への〈訴えかけ〉 *appello* (独 *Appell*) の三機能である。ヤーコブソンはこの概念をさらにおしすすめる。われわれはこれからヤーコブソンに従って、言語機能の考察をしばらくすすめていくことにしよう(注3)。

ヤーコブソンは、言語の諸機能を画定するにあたって、言語伝達に次のような六つの基本的な構成要因を認めている (ELG 邦訳版の術語にはそれに照応させて英語を添えてあるが、ここではそれを伊訳する)。

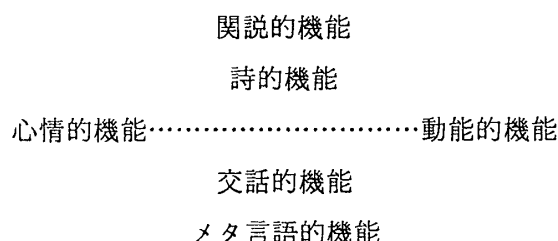
発信者 *mittente* は受信者 *destinatario* にメッセージ *messaggio* を送る。メッセージが有

効であるためには、第一に、そのメッセージによって関説されるコンテキスト *contesto*（“関説物 *referente*”といういささか曖昧な術語で呼ばれることもある）が必要である。これは受信者がとらえることのできるものでなければならず、ことばの形をとっているか、あるいは言語化され得るものである。次にメッセージはコード *codice* を要求する。これは発信者と受信者（言い換えればメッセージの符号化者と復号化者）に全面的に、あるいは少なくとも部分的に、共通するものでなければならない。最後に、メッセージは接触 *contatto* を要求する。これは発信者と受信者との間の物理的回路・心理的連結で、両者をして伝達を開始し、持続することを可能にするものである（ELG, pp. 187～188）。

言語伝達に不可欠なこれら六つの要因は、以下のように図式化される。



六つの要因には、それぞれ異なる言語機能が一つずつ対応する。そこで、上にみた基本要因の図式に対応させて次のような六つの機能の図式を完成することができる。



いかなるメッセージも、上の六機能のうちのいずれが支配的になるかによって、その言語構造が決定される。しかし、ただ一つの機能しか果たさないようなメッセージはまず存在しない。「多様性はこれら機能のいずれか一つの専制のうちにあるのではなく、それら相互の階層的順位の異なりの中にある」（ELG, p. 188）わけである。

まず、〈関説的機能〉 *funzione referenziale*——告示的 *denotativa* ないしは認知的 *cognitiva* とも称される——は、ビューラーのいう叙述の機能に相当し、〈コンテキスト〉つまり関説物（本来の意味での「第3人称」）に焦点が置かれる。この機能により言語は言語外の世界を映し出すことができる。多くのメッセージにおいて支配的な位置を占めるのは、この関説的機能である。

次に、焦点が第1人称たる〈発信者〉に合わせられると、〈情動的機能〉 *funzione emotiva* がはたらく。これはビューラーの表出の機能にあたり、話し手の態度、心理状態を言語に投影する。言語の情動的な面が純粋なあらわれ方をするのは、間投詞においてである。

間投詞は音パターン（そこには独特の音序列、さらには間投詞以外には見られないような音声さえ存在する）によっても、また統辞法上の役割（間投詞は文の一成分というよりむしろ完全な文に相当する）によっても、説的言語の手順とたもとを分かちつものである(ELG, pp. 188~189)。

間投詞においてほど優位を保つことはないにしても、情動的機能はあらゆるメッセージに多少なりとも彩りを与える。それは、喜び、怒り、皮肉などを表わすことで、メッセージの音声、文法、語彙のレベルにかかわってくるのである。

〈動能的機能〉 *funzione conativa* は、〈受信者〉つまり第2人称に向かって作用する。これはビューラーのいう訴えかけの機能で、この機能により聞き手に対して何らかのはたらきかけを行なうことができる。言語の動能的な面は、名詞では呼格に、動詞では命令法に最も顕著なあらわれ方をする。

以上のビューラーの伝統的なモデルに重複する三機能に加えて、ヤーコブソンはさらに三つの言語機能を認める。

〈交話的機能〉 *funzione fatica* は、発信者と受信者のあいだの〈接触〉を求める機能である。これは、伝達を開始したり、延長したり、打ち切ったり、あるいはまた回路がうまくはたらいっているのを確かめたりするのに役立つ。交話的機能が優勢になるのは、日常のあいさつや無駄話、世間話といった儀礼的な対話においてである。

ホーレンシュタインは、ヤーコブソンの情動的また動能的、交話的な三機能を J. L. オースティン Austin の提唱する〈遂行的〉 *performativa* な機能に結び付けて、次のように述べている。

数々の言語表出の、日常言語派の哲学によって前景に推し進められた遂行的機能は、「第1人称」の態度（「ぼくは君に約束する」、「贈物は戴きます」）、「第2人称」（「君に命令する」）、あるいは人称間の接触（「ぼくは君を愛している」）のいずれに主として関するかにしたがって、ほぼ上に掲げた [三つの] 諸機能に配属され得る (Holenstein, p. 199)。

言語そのものについて語る「メタ言語 *metalinguaggio*」は、科学理論上は元来、対象を語る「対象言語 *linguaggio-oggetto*」に対峙して用いられる術語であるが、日常言語でも重要な役割を果たしている。〈メタ言語的機能〉 *funzione metalinguistica* は、注解の機能とも呼ぶことができ、〈コード〉へと方向づけられる。この機能は、外界の事物ではなく、言語とい

うコードそのものを叙述する。そしてそれによって、発信者と受信者の双方で同じコードが使われているかどうかを確かめることができる。

最後に〈詩的機能〉 *funzione poetica* が残った。これが発揮されるのは、〈メッセージ〉そのものに狙いが定められたときである。この詩的機能をうまくとらえて池上嘉彦は次のように言う。

言語というものは、日頃は何かある内容を間違いなく指し示す手段としてしか価値を認められず、自らは言わばあってなきが如く透明化しています。その言語が前面に登場し、私たちの注意をまずひきつけ、そしてそれ自体が価値あるものとしての扱いを受ける対象となるのです（池上, 1982, p. 15）。

つまり、詩的機能のおかげで、メッセージは自らの性質——つまり、自らの音韻、形態、統辞、語彙など——に注意をひきつけ、それに価値を与えることができるのである。

言語の詩的機能は、言うまでもなく詩においてその効果が最大限に発揮されるが、だからといって、言語芸術以外の言語ジャンルが、劣勢とはいえ詩的機能とのつながりをもつことを忘れてはならない。たとえば、「天使のようなハーモニー」、「お口の中のワルツ」（注4）といった広告文はいずれも譬喩 *tropo* に訴えており、その副次的な詩的機能が潜在的消費者の注意をことばの上にひきつける。また、あいさつのうちでも祝詞やスピーチのたぐいでは、「ひびきのよいことば、調子の良い語句、もり上りを狙った順序立てといった表現の手段に対して関心が払われ、素材それ自体に注意が向けられる」（鈴木孝夫, p. 76）。ここでも言語のもつ詩的機能がかかわっている。

逆に、言語芸術において詩的機能が主要な役割を演ずるとはいえ、それは、他の諸機能を排除するということを意味するわけではない。「詩的機能の言語学的研究は詩の限界を踏み越えなければならないし、他方、詩の言語学的検討は詩的機能だけにとどまることはできない」（ELG, p. 194）という警告の理由は、そこにある。

詩的機能のもつ特性について、ヤーコブソンは次のように言う。

詩的機能は等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影する（ELG, p. 194）。

単純な例をあげることでこの原則を説明するならば、以下のようなだろう。たとえば日本語において、「日」と「月」あるいは「西」と「東」という名詞の対は、意味の上からみた場合、それぞれ類似性によって対応し合っている、つまり〈等価〉であると言うことができる。後者の対はいわゆる「反意語」であるが、空間という共通の次元に立っているという意味で、これも一種の類似性なのである（池上, 1978, p. 134 参照）。さて、日常の言語ないしは科学上の言語においては、対のうちの一つだけが〈選択〉されて序列のなかにおさめられる。「日の出」

か「月の出」か、あるいは「西寄りの風」か「東寄りの風」か、といった具合に。ところが、詩の言語は、こうした対の片方だけを選択して序列中に入れるかわりに、両者を並べて〈結合〉させるところに大きな特徴がある。次の蕪村の句では、上にあげた等価の対が選択の軸から結合の軸へと見事に投影されている。

菜の花や月は東に日は西に

詩的機能がはたらくところでは、構造上の平行性をもつ表現が序列のなかに配されて反復される。それは、あらゆる言語レベル——音韻、形態、統辞、語彙のレベル——にかかわる原則である。

## II

ヤーコブソンの提唱する言語の六機能を紹介していくなかで、詩的機能の位置づけがはっきりとした。これから、ダンテの『神曲』をみながら、そこで等価の原理がいかにして結合の軸に投影されているか、言い換えるならば、さまざまな言語レベルでの平行性がいかにして序列のなかで対応し合っているか、を部分的にはあるが検討していくことにする。とりあげるのは、地獄篇第5歌、とくにフランチェスカ・ダ・リミニとパオロ・マラテスタという義姉弟の悲恋がうたわれる箇所である。第5歌に描かれる地獄の第2圏では、肉欲の罪を犯した者が烈風にもてあそばれているが、彼ら二人も道ならぬ恋のためここに落とされている。ダンテは二人の物語を聞く。

以下に原曲79行目より最終行までを掲げ、その右に野上素一の邦訳を対照させる。

- |  |  |
|--|--|
| 79 Si tosto come il vento a noi li piega,<br>mossi la voce: — O anime affannate,<br>venite a noi parlar, s'altri nol niega!— | 79 風は彼らをすぐ私たちのほうへ吹きよせた。<br>私は声をあげていった、「おお悩める魂よ、<br>こちらへ来て話してください、もしも、        |
| 82 Quali colombe, dal disio chiamate,<br>con l'ali alzate e ferme al dolce nido<br>vegnon per l'aere dal voler portate;      | 82 あの人が許してくださるなら<br>まるで鳩が願いに動かされて翼をあげ<br>強い意志をもちつづけて天翔り                      |
| 85 cotali uscir della schiera ov'è Dido,<br><br>a noi venendo per l'aere maligno,<br>sì forte fu l'affettuoso grido.         | 85 なつかしい巢に帰るように、二人はディドの群<br>を<br>離れて禍いの空を私たちのほうへ飛んで来た。<br>私の熱誠な叫びはかくも強かったのだ。 |
| 88 — O animal grazioso e benigno<br>che visitando vai per l'aere perso<br>noi che tignemmo il mondo di sanguigno,            | 88 「おお、やさしい親切な、生命ある人よ<br>あなたは赤黒い大気を通して世を血で染めた<br>私たち二人を訪ねてくださいました。           |
| 91 se fosse amico il re dell'universo,<br>noi pregheremmo lui della tua pace,  | 91 もしあなたが宇宙の王の友人ならば<br>私の苛責に同情してくださる返礼に                                      |

- poi c'hai pietà del nostro mal perverso.
- 94 Di quel che udire e che parlar vi piace,  
noi udiremo e parleremo a vui,  
mentre che 'l vento, come fa, si tace.
- 97 Siede la terra dove nata fui  
sulla marina dove 'l Po discende  
per aver pace co' seguaci sui.
- 100 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,  
prese costui della bella persona  
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
- 103 Amor, ch'a nullo amato amar perdona,  
mi prese del costui piacer sì forte,  
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
- 106 Amor condusse noi ad una morte :  
Caina attende chi a vita ci spense. —  
Queste parole da lor ci fur porte.
- 109 Quand'io intesi quell'anime offense,  
china' il viso, e tanto il tenni basso,  
fin che 'l poeta mi disse : — Che pense ?—
- 112 Quando rispuosi, cominciai : — Oh lasso,  
quanti dolci pensier, quanto disio  
menò costoro al doloroso passo!—
- 115 Poi mi rivolsi a loro e parla' io,  
e cominciai : — Francesca, i tuoi martiri  
a lacrimar mi fanno tristo e pio.
- 118 Ma dimmi : al tempo de' dolci sospiri,  
a che e come concedette Amore  
che conosceste i dubbiosi disiri ?—
- 121 E quella a me : — Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
nella miseria ; e ciò sa 'l tuo dottore.
- 124 Ma s'a conoscer la prima radice  
del nostro amor tu hai cotanto affetto,  
dirò come colui che piange e dice.
- 127 Noi leggiavamo un giorno per diletto  
di Lancialotto come amor lo strinse :  
soli eravamo e senza alcun sospetto.
- 130 Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso ;  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
- 133 Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,
- 136 la bocca mi baciò tutto tremante.
- あの方にあなたの平和を頼んであげましょう。
- 94 またあなたが聞き、かつ話したいと思うことを  
風がおさまっている今のうちに、  
私たちは聞きまたお話しいたしましょう。
- 97 私の生まれた土地はポー河がその従者と共に  
平和を求めて注いでいる海ぎわにありました。  
さて<sup>みやびごころ</sup>雅心に早くも芽生えた恋愛は、  
100 <sup>うる</sup>麗わしいからだでこの人をとらえたのですが  
その身は今はなく、その仕方はいまま  
私が悔んでいるものです。
- 103 恋愛は愛されるだけで愛さないのを許さず  
私はこの人の恋愛のために強くとらえられ  
ご覧のごとくいまだに彼の腕の中にあります。
- 106 恋愛は私たち二人を同時に死に導き、  
カイナは命を絶った者を待ちうけています」  
彼ら二人はこのような言葉を私たちに語った。
- 109 私が悩める魂の言葉をきいた後  
頭をたれて長い間あげなかったので、  
ついに詩人はいった、「何を考えているか」
- 112 返事をする決心がついたとき私はいった、  
「可哀そうにどんな甘美な思い、どんな多くの  
望みが彼らを悲哀の道へと導いたことでしょう」
- 115 そしてふたたび彼ら兩人にむかってたずねた、  
「フランチェスカよ、あなたの苛責は私を、  
悲しませ、同情をひきおこし、涙ぐませます。  
118 だが教えてください、甘い溜息をついていた頃、  
愛は何により、またどんな仕方でおたがいの  
心もとない想いを伝えるのを許したのかを」
- 121 すると彼女は私に、「みじめな境遇にあって  
幸福な頃を思いやる以上の苦悩はありません。  
それはあなたの先生がよくご存じです。
- 124 ですが、あなたは私たちの恋愛のはじめの根を  
知りたいと熱望されているようですから、  
泣きながら語る人のように私もお話しいたしま  
しょう。
- 127 私たちはある日気なぐさみに恋にとらわれた  
ランロット物語をよんでいました。  
私たちは誰にもあやしまれずに二人きりでした。
- 130 読んでいるうちに幾度か二人は眼を見かわし  
顔色をかえましたが、ついにその中の一カ所が  
私たちを圧倒してしまいました。
- 133 愛人が熱望していた相手のほほえむ唇に  
接吻するくだりをよんだとき、  
私と永遠に離れないこの人は
- 136 震えながら私の唇に接吻してしまったのです。

Galeotto fu il libro e chi lo scrisse :	その書物の作者はガレオットでした。
quel giorno più non vi leggemmo avante. —	その日私たちはその先を読みませんでした」
139 Mentre che l'uno spirto questo disse,	139 一方の魂がこのように話している間
l'altro piangea, sì che di pietade	もう一方の魂は同情のあまり泣いていた。
io venni men così com'io morisse ;	私は死にそうになり、気をうしなって
142 e caddi come corpo morto cade.	142 死体のように、ぱったりと倒れた。

ダンテの『神曲』は、詩節 *strofa* という点からみると、3行ずつが一つの単位になって3行詩節 *terzina* を形成している。ダンテが特に3行詩節を好んだのは、上下2行にはさまれて中央に配される1行が鍵になる、とロマン・ヤーコブソンはパオロ・ヴァレーシオ Paolo Valesio との共著『ダンテのソネット「この目を見れば」における語の文法的構成 *Vocabulorum constructio dans le sonnet de Dante 《Se vedi li occhi miei》*』(Jakobson, QP(注5), pp. 299~318所収。p. 302を見よ) のなかで述べている。「3」という数字のもつ意味の豊かさは、それが初めと終わりのあいだに中間点をもち、二つに等分できないということで説明される(QP, p. 302, 注1参照)。

脚韻 *rima* の点からみても、3行詩節の内部で押韻するのは1行目と3行目で、中央にあたる2行目はこれからはずれる。そしてこの2行目が次の詩節の1行目、3行目と韻をふむことで、ここでも押韻からはずれた2行目が浮き上がる。こうして中央の2行目を鍵としながら、連鎖韻 *rima incatenata* によって各詩節が次々につなぎ合わされ、最後に孤立した1行が直前の詩節の2行目と押韻して終わる (ABA-BCB-CDC...XYX-YZY-Z)。

詩句 *verso* の音節数という点からみれば、各行が11音節から成る11音節詩句 *endecasillabo* で、これはリズム *ritmo* の上からは、弱強格 *giambo* を基本の形式とする。ダンテは『俗語詩論 *De vulgari eloquentia*』のなかで、奇数音節の韻律が偶数のものよりもすぐれているとした上で(第2巻, V, 7), 奇数音節の詩句のなかでも特に11音節詩句を至高とみなす(第2巻, V, 8)。

これらすべての詩句のなかで11音節句が、占める時間の長さからしても、思想内容の充実からしても、構成と語いの点でも最高であると思われる。しかもそれら各々の要素の美点は、11音節の詩句において大いに増大することは明白である。なぜなら何によらず価値あるものが(寄せ集められ)重みがふえると、つねに価値そのものも高くなるからである(第2巻, V, 3)。

11音節詩句について、ヤーコブソンとヴァレーシオは、第6音節を中央にして奇数(5)音節がさらに相対することを指摘し、そこに、前にあげた「3」という数字の豊かな積み重ねを読みとっている。



こうして、音節という観点からみれば、1行の詩句においては、主要な中心（下の図式に丸「○」で示す）が、五つの強拍のうちの第3強拍に符合する。一方、副次的な中心（図式に点「・」で示す）は、六つの弱拍のうち第2および第5弱拍に合致する。要するに、序列のなかで3の倍数の音節——第3、第6、第9（これは終わりから数えれば第3にあたる）音節——が、それぞれ三つの中心のいずれかをにない、その三つのうち第2番目が主要な中心になる。この最も荘重なる詩の形式〔羅〕celeberrimum carmen は、下の可逆的な韻律の図式にあてはまる(注6)。

⇒ U — Û — U — <sup>○</sup>U — Û — U

(QP, p. 302)

これでダンテが『神曲』に用いたテルツァ・リーマ *terza rima* の韻律形式が明らかになった。1行が11音節から成る3行詩節が連鎖韻によってつながれると、一定のリズム、一定の韻律、一定の音群が回帰し、それら構造上の平行性はあいまって効果を増し、意味の面においてもはっきりした平行性が得られる。ヤーコブソンのことばを借りれば、音の等価性は、「序列の上に投影されると、不可避免的に意味の等価性を含」(ELG, p. 208) ものである。このことは、「音と意味との内的連関が隠然たるものから明白なものに変化」(ELG, p. 214) することも意味する。

ダンテの詩においても、音の織りなすひびきは装飾的な域をはるかに越え、意味のレベルとの緊密な関連を示す。剣持武彦は、『神曲』地獄篇第5歌のパオロとフランチェスカの一節にみられる音と意味の相互作用を次のように説いている(『神曲』から引用した原文には英訳がついているが、ここではそれを和訳(注7)に換える)。

原詩88行 *O animal grazioso e benigno...* 「おお、やさしい親切な、<sup>いのち</sup>生命ある人よ...」とダンテに話しかけるフランチェスカは重苦しい *O* の音をふるえ声にひびかせる。[...100行目から7行にかけて] *Amor* ということばが何度か情感をこめてくりかえされ、とくに3 [原詩103] 行目、*Amor, che a nullo amato amar perdona* 「愛は、愛されるだけで愛さないのを許さず」、原詩では開口母音 *a* と鼻音 *m, n*, 流音 *r* とのひびきがたたみかけるように切ない息づかいを感じさせる。21 [原詩121] 行目、ダンテの問いに応じてフランチェスカがその恋の経過を語るどころ *dolore* 「悲しみ」と *felice* 「幸せ」という、前者の重いひびきと、後者の軽やかなひびきが交錯して、その悲しみの深さをうたいだし、その恋のクライマックスの接吻の場にいたるところなどさながら一篇の劇的抒情詩である。ダンテはそれを聞き同情のあまり失神する。 *E caddi come corpo morto cade*. 「死体のように、ぱったりと倒れた」 *ca, co* という硬音(無声子音)を重ねて冷たいひびきを伝えて、はたとこの章をおわる。熱い恋の物語をこの冷やかなひびきに終らせるところ印象的である(剣持, p. 31)。

103行目におけるきこえ度の高い母音や子音 (a や m, n, r) のたたみかけは、上に指摘された以上のひろがりを見せる。まず102 e 'l modo ancor m'offende(注8)「その仕方は今も私を悔やませます」と105 (Amor) ancor non m'abbandona「(愛は) 今も私を見捨てません」とは、節内部の文法的関係という点でも対応し合っているが (Sapegno 編 *La Divina Commedia*, p. 65, 注参照), 音の面から言ってもきこえの大きい母音および鳴音がちりばめられ、しかもいずれの行中にも Amor と押韻する ancor「今も」が配されている。さらに106行目は、内部に Amor というひびきをこだませる una morte「同一の死」で終わり、意味ばかりでなく音の上でも愛は死へと導かれるのである。

次に、上で剣持が対照した二つの項 felice と dolore も、それぞれ隣接する音によってさらに効果が高められている。121行目の後半の半句 emistichio たる121 Nessun maggior dolore「それ以上の苦しみはありません」では、低音調性の母音 u, o が続くのに対し、次の詩句122 che ricordarsi del tempo felice「幸福な頃を思いやる以上の」では高音調性の i, e が積み重ねられる。こうして「音の類似する語は、意味においても互いに引寄せられる」(ELG, p. 212) のである。

上には引かれてないが、ダンテがウェルギリウスに答えて言う113,114 quanti dolci pensier, quanto disio menò costoro al doloroso passo「どんな甘美な思い、どんな多くの望みが彼らを悲哀の道へと導いたことでしょうか」では、破裂音 (あるいは鼻音) の系列が軟口蓋音、歯音、唇音/k, t, d, p (あるいは m)/の順で三たび回帰し、この頭韻法 allitterazione のおかげで、甘い思いそしてあこがれが不義に結び付く過程がより効果的に浮かび上がる。

最終行142 e caddi come corpo morto cade「死体のように、ぱったりと倒れた」でも同様に頭韻法が使われているのは、剣持が指摘しているとおりでである。/k...d...k...k...p...t...k...d/という破裂子音の連続は、「何かきしむような、あるいは打ちつけるようなひびきを文体に与える(注9)」(Galdi, p. 39)。そして、強拍中に母音が a...o...o...o...a と第6音節を中心に左右対称に置かれ、破裂子音の連打に対比される (Beccaria, p. 112参照)。音と意味の印象的なつながりによって、しめくりにふさわしい力強い詩句になっている。

構造上の平行性が意味上の平行性を生み出す効果は、綿密に計算された配列によって譬喩が生彩を増すところにもみられる。82行以下パオロとフランチェスカがダンテのもとに近づいて来るくだり、簡明な直喩 similitudine で二人は鳩にたとえられているが、その伏線たる二つの直喩がこれに先行し、対照される。

40 E come li stornei ne portan l'ali  
nel freddo tempo a schiera larga e piena,  
così quel fiato li spiriti mali  
43 di qua, di là, di giù, di su li mena;  
nulla speranza li conforta mai,

40 寒い季節になると<sup>むくどり</sup>椋鳥は翼をつらね  
幅ひろい密集形で空に浮かぶが、ちょうど  
そんな恰好で悪い魂は風のまにまに漂い  
43 あなた、こなた、下へ上へとひき廻され、  
じっと留まることはおろか苦痛をやわらげる

non che di posa, ma di minor pena.  
46 E come i gru van cantando lor lai,  
faccendo in aere di sé lunga riga,  
così vidi venir, traendo guai,  
49 ombre portate dalla detta briga:

望みで心を慰めることさえ許されなかった。  
46 また鶴が哀歌をうたいながら、空中に  
長い一直線の隊形をなして飛ぶのにも似て  
それらの魂が疾風に運ばれて、苦悩の声を  
49 発しつつ近づいて来るのを私は見た。

ここでは、かつて肉欲にふけた者の魂が地獄の烈風に吹き上げられ、こづかれては苦しんでおり、その様子は椋鳥と鶴に託してうたわれている。この二つの譬喩と82 Quali colombe... 「まるで鳩が…」以下の譬喩の配列の仕方について、平川祐弘は次のように言っている。

この<sup>こうのとり</sup>鶴 [上の訳では「椋鳥」]、鶴、鳩という鳥のたとえの使い方もその順も効果的に計算されている。番の<sup>つがい</sup>鳩は愛の象徴だが、その鳩を印象的に呼び出すために、そこから逆算してほかの渡り鳥を先に並べたのであろう (平川, p. 73)。

40 li stornei「椋鳥」と直喩で結ばれた42 li spiriti mali「悪い魂」も、46 i gru「鶴」と直喩関係にある49 ombre portate dalla detta briga「疾風に運ばれた亡霊」も、それぞれ目的格に置かれて43 mena「ひき廻す」、48 vidi「私は見た」という動詞に支配され、自らの意志とは無関係に責め苦を負っていることが暗示される。一方、82 colombe「鳩」と直喩関係にあるパオロとフランチェスカの二人は、動詞85 uscir「離れた」に対する主語であり、自らの「願いで (82 dal disio)」あるいは「意志で (84 dal voler)」ダンテのもとに飛んで来るのである。前半二つの譬喩と鳩を引き合いに出した譬喩は、明白な平行性をもとに、こうして見事に対照される。

文法構造もまた、その類似あるいは相違のパターンが前景に押し出されると、詩における重要な素材となる。「言語の形態的・統辞的構造の中に隠されている詩的資源 (約言すれば文法における詩) およびその文学的産物 (すなわち詩における文法) が批評家に気づかれることは稀であり、言語学者からも無視されることが多かったのであるが、創造的作家はこれを巧みに駆使してきた」(ELG, p. 217) のである。

地獄篇第5歌の100行目以下、第1連目の詩節 (100～102行目) にはパオロのフランチェスカに対する愛が、第2詩節 (103～105行目) にはそれを受けたフランチェスカ自身の愛が、さらに第3詩節 (106～108行目) には二人の愛の結末がそれぞれ織り込まれているが、ここからも華麗な文法上の<sup>あや</sup>文彩をひろうことができる。各詩節の冒頭には Amor「愛」という名詞が繰り返され、それがいずれも主節の主語におさまることによって本来の「動作主」は主語の位置をはずされる。Amor は文の主語であると同時に話題 *tema* でもあり、「動作主」からそらされた聞き手 (あるいは読み手) の注意は、まずここに引きつけられる (Sapegno 編 *La Divina Commedia*, p. 64, 注参照)。Amor を主語とする三つの主節 (100,101 Amor...prese costui della bella persona「愛は (私の) 麗わしいからだゆえこの人をとらえました」、103,104 Amor...mi

prese del costui piacer sì forte 「愛はこの人の情欲ゆえ私を強くとらえました」, 106 Amor condusse noi ad una morte 「愛は私たち二人を同時に死に導きました」) は、統辞上、また形態上で互いに対応し合う。述語動詞は直説法遠過去・3人称単数に置かれ、目的語には代名詞が用いられ、それぞれ一つずつ補語の前置詞句をもつ。こうした主節の平行性をもとに、われわれは三つの詩節の相関関係をつかむことができる。

第1および第2詩節の文は、平行して従属節をしたがえることで、その対応をことさら緊密なものにする。いずれの場合も Amor のあとに関係節がつながり、文の末尾にはさらに従属節が続く。各節が統辞上の階層的な位置づけを受けることによって、Amor を含む主節がその頂点に据えられ、そこに向かっての上昇的な動きが得られる。その文法構造までもが、愛が燃え上がり、その愛が昇華する過程を描くかのようなものである。第3詩節106行目の Amor を含む節も、前の二つの主節と等価に置かれることで一つの頂点をなすが、それは、死が二人を結び付けるといった意味内容においても頂点をつくりあげている。106行目の節は、他方で、それ自体の従属節をもたず、従って統辞上の階層的な位置づけに欠け、しかも107 Caina attende chi a vita ci spense 「カイナは命を奪った者を待ちうけています」という呪いともとれることばがそれに並置されている。話はここで突然中断される。この上昇のない挫折感は、愛のもたらした悲運を描くところにふさわしい文法構造だとも言える(注10)。

以上、100行目以降の3連の詩節における文法的な文彩をみてきたが、この3連が音面でもきこえの大きい母音および鳴音を基調に嘖嘖とした文彩を駆使しているのはすでにみたところである。「愛の三段論法」ともいふべき方法で内容が展開されるこの箇所は、弱強格の支配的なリズムを内部に擁するようにして、冒頭2行(100, 101行目)と末尾2行(107, 108行目)の詩句に強弱弱格 dattilo があらわれる。これら4行においては第7音節に強拍が移されて、いずれの場合も、先行する方の詩句(100, 107行目)の句切り cesura を境に、その半句と後続の詩句(101, 108行目)全体とが強弱弱格のリズムを得る。

100 Amor, ch'al cor gentil || rátto s'apprende,

101 prése costúi della bélla persóna

107 Caina attende || chi a víta ci spénse. —

108 Quéste paróle da lór ci fur póрте.

第7音節に強拍の置かれる11音節詩句は、エルヴェルト Elwert によれば、「クラシックなところがあまりなく、アルカイックなひびきをもち、美しいと言うにはほど遠いと評価される(注11)」(Elwert, p. 64) というが、このような強弱弱格を枠組みとして、ダンテは上述の豊かな文彩を包み込ませているのである。

これまでみてきたことからわかるとおり、メッセージが自己を焦点に重ねる詩において

は、必然的に多義性という特徴がつきまとう。ヤーコブソンはこの現象についてさらに次のように言っている。

メッセージ自体のみならず発信者と受信者も曖昧になる。作家と読者の他に、抒情詩の主人公や架空の語り手としての“私”が、また劇的独白・歎願・書簡などの仮想の受信者としての“あなた”や“汝”がある。[...] 実際は詩的メッセージはすべて擬引用的談話であり、“発言中の発言”が言語学者に提出する独特で複雑な諸問題をすべて伴っているのである (ELG, p. 211)。

地獄篇第5歌で、たとえばフランチェスカがダンテという聞き手に話す身の上の物語は、そのままダンテという著者からの読者へのメッセージでもある。133行目以下、パオロとフランチェスカの接吻の場面では、この二重性に加えて、さらにランスロットの物語が重ねられる。135,136 *questi...la bocca mi baciò tutto tremante*「この人 (パオロ) は震えながら私の唇に接吻してしまったのです」を主節に置くこの文は、133,134 *il disiato riso esser baciato da cotanto amante*「憧れのほほえみがかの愛人(ランスロット)の接吻を受ける」という暗示節を自らのなかに間接的にはめ込んでいる。後者の節が受動変形を受けているため、両者の名詞句の文法的関係は交叉しているが、それらの意味上の対応は明らかである。*questi*「この人」と *cotanto amante*「かの愛人」は [+人間] という意味特徴を共有しており (*questi* がもっぱら「人」を示す代名詞であることに注意)、一方 *la bocca*「唇」に対して *il disiato riso*「憧れのほほえみ」は換喩 *metonimia* の関係で結ばれている。このように平行した二つの節のうち、片方がもう一方を組み込むという文法上の関係は、ちょうどフランチェスカの話がランスロットの物語におおいかぶさる過程と期を一にして、恋のクライマックスは劇的な盛り上がりをもせるのである。

## むすび

以上、ヤーコブソンの「詩的機能は等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影する」という原則を基準に据えながら、『神曲』地獄篇第5歌の部分的な分析を試みてきた。ダンテの詩において、等価の原理がどのように結合軸に投影されているか、言い換えれば、韻律上の形式や、音韻、形態、統辞、語彙上の形式がいかにして反復され、それらのもつ平行性が意味面での平行性とどんなに深くかかわっているか、それはみてきたとおりである。ここでわれわれが明らかにしたかったのは、ダンテの作品のもつ文学的価値ではなく、その形式上の特性である。詩の言語がメッセージそのものへの焦点合わせを第一義とするのならば、詩の文学性を探求するにあたって、言語芸術の中心となる形式上の特性は脚光を浴びてしかるべきである。この意味において、詩学に残したヤーコブソンの功績が偉大なことは、ここであらためて繰り返

すまでもないだろう。

(本学講師＝伊語担当)

## 注

- (注1) 以下、著者名は省略し、単に ELG とのみ記す。
- (注2) 初出の術語には、特にことわらない限り、それに対応するイタリア語を対照させた。
- (注3) 以下の考察にあたっては、エルマー・ホーレンシュタイン Elmar Holenstein の著書 (特に pp. 194—210) が非常に参考になった。
- (注4) 池上 (1982, p. 56) にみられる広告文の例。
- (注5) 以下、著者名を省略して QP とのみ記す。
- (注6) 以下、本文に和訳して引用した箇所は、その原文を「注」に掲げることとする。
- “Ainsi, du point de vue syllabique, dans le vers, le centre principal (signalé dans le schéma suivant par un rond o) tombe sur le troisième des cinq temps forts; et les centres accessoires (signalés dans le schéma par un point ·) coïncident avec le second et le cinquième des six temps faibles; en bref, dans la séquence, chaque syllabe multiple de trois—la troisième, la sixième, la neuvième (c'est-à-dire la troisième à partir de la fin)—supporte l'un des trois centres, et le second des trois est le centre principal. Ce *celeberrimum carmen* [la plus glorieuse des formes poétiques] répond à un schéma métrique réversible: [本文にあげた図式]”。
- (注7) 本文中の短かい引用に添えた和訳は、野上訳を多少操作して直訳に近いものに換えてある。
- (注8) 以下、『神曲』地獄篇第5歌から引用した原文の前には、その詩句の行数を示す数字を添える。
- (注9) “(Le esplosive) danno allo stile qualcosa di stridente o di martellato”。
- (注10) ジェイコブズ Jacobs とローゼンボーム Rosenbaum (pp. 173—176) は、チョウサー『カンタベリー物語』の冒頭のもつ安定感と、T. S. エリオット『荒地』の冒頭の不安とを対照して、その文法形式と主題内容との相関関係を指摘しているが、その分析も参照のこと。
- (注11) “(Questo tipo di endecasillabo [con arsi alla settima sillaba]) è poco classico, suona arcaico e viene giudicato tutt'altro che bello”。

## 書誌

### 1. ダンテの著作

#### La Divina Commedia

N. Sapegno (a cura di): *La Divina Commedia*. (Coll. La letteratura italiana, 4) Milano, Riccardo Ricciardi, 1957.

野上素一訳『ダンテ』神曲・新生 (筑摩世界文学大系11) 筑摩書房1973。

#### De vulgari eloquentia

岩倉具忠訳註『ダンテ俗語詩論』 東海大学出版会1984。

## 2. 参考文献

- J.L. Austin : 『言語と行為』 坂本百大訳 大修館1983<sup>4</sup>。
- G.L. Beccaria : *L'autonomia del significante ; figure del ritmo e della sintassi*. Torino, Einaudi, 1975.
- K. Bühler : *L'assiomatica delle scienze del linguaggio*. Introduzione e commento di E. Ströker. Roma, Armando, 1979.
- W.T. Elwert : *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*. Firenze, Le Monnier, 1976.
- L. Galdi : *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna, Pàtron, 1971.
- 平川祐弘 : 『中世の四季 ; ダンテとその周辺』 河出書房新社1982<sup>2</sup>。
- E. Holenstein : 『ヤーコブソン ; 現象学的構造主義』 川本茂雄・千葉文夫訳 白水社1983。
- 池上嘉彦 : 『意味の世界 ; 現代言語学から視る』 日本放送出版協会1978。
- 池上嘉彦 : 『ことばの詩学』 岩波書店1982。
- R.A. Jacobs & P.S. Rosenbaum : 『文体と意味』 大修館1977<sup>8</sup>。
- R. Jakobson, ELG : 『一般言語学』 川本茂雄監修 みすず書房1973。
- R. Jakobson, QP : *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973<sup>2</sup>。
- 剣持武彦 : 『西洋文学入門 : 比較文学のためのノート』 教育出版センター1971。
- 鈴木孝夫 : 『ことばと社会』 中央公論社1975。