

スペイン語ハイクの韻律

——アルゼンチン・ハイクの音声分析から——

井 尻 香 代 子

要 旨

本稿では、スペイン語詩のハイク作品が、制作や発表の現場において、どのように朗読され、あるいは口ずさまれているのか、という疑問から出発し、アルゼンチンの詩人たちによって録音された音声データベースの分析に基づいて、スペイン語ハイクの韻律構造を明らかにすることを目的とする。

第1章では、スペイン語の韻律法においてハイクという詩型がどのように受容されているのか、ジャンルの特色、詩行のリズム構成および詩連の構造等の視点から検証した。同時に、伝統的な韻律システムにおける類似の詩型の存在にも着目し、そのハイクとの関連も考慮した。第2章では、日本語俳句の韻律について行なわれている現在までの議論を概観し、俳句の可能なリズム構成とその特徴を提示した。第3章では、まずスペイン語ハイクのテキストを第1章で確認したスペイン語韻律法にしたがって分析し、続いて録音資料の音声分析から音の継続、ポーズのパターンを調べた。この2種類の分析結果から、アルゼンチンのスペイン語ハイクは、スペイン語詩の韻律システムと日本語俳句の韻律構造の特徴を併せ持つ複合的なリズム特性を持つことが明らかになった。

キーワード：スペイン語ハイク、スペイン語韻律法、俳句の韻律、朗読資料、音声分析

はじめに

スペイン語のハイク作品は、どのように口ずさまれているのだろうか。スペイン語圏では、詩はしばしば声に出して読まれ、あるいは暗誦され、聴かれるものである。ハイクの場合も他のジャンルの詩同様に、コンクール、学校、朗読会、小さな詩の集まり¹⁾などでは、必ず朗読され参加者間でその響きを共有する。筆者が行なったアルゼンチン現地調査(2006~2011)では、他の詩型と比べてハイクを口誦する機会は、首都や地方のブックフェアや文化祭典、大学で行なわれるワークショップ、クラブ組織で開催される詩歌の会を中心にさらに増加する状況がみられた。その理由として、まず詩型の短さが挙げられるだろう。17音節3行詩の作品は、読み上げやすく、理解しやすい。また、自由詩が中心の現代詩に比べて、定型詩のもたらす調子の良さが懐かしく感じられる、ということもあるだろう。さらに日本の俳句が持つ韻律の影響が新鮮な響きをもたらししているとも考えられる。こうしたハイクの音声的側面は、スペイン語圏における近年のハイク制作、鑑賞の急速な普及にも貢献しているのではないだろうか。そこで本稿では、スペイン語詩のハイク作品が、制作や発表の現場において、どのように朗読さ

れ、あるいは口ずさまれているのか、という疑問から出発し、アルゼンチンの詩人たちによって録音された音声データベースの分析に基づいて、スペイン語ハイクの韻律構造を明らかにすることを目的とする。

第1章では、スペイン語の韻律法においてハイクという詩型がどのように受容されているのか、ジャンルの特色、詩行 (verso) のリズム構成および詩連 (estrofa) の構造等の視点から検証する。同時に、伝統的な韻律システムにおける類似の詩型の存在にも着目し、そのハイクとの関連も考慮したい。第2章では、日本語俳句の韻律について行なわれている現在までの議論を概観し、俳句の可能なリズム構成とその特徴を提示する。第3章では、まずスペイン語ハイクのテキストを第1章で確認したスペイン語韻律法にしたがって分析し、続いて録音資料の音声分析から音の継続、ポーズのパターンを調べる。この2種類の分析結果にもとづいて、スペイン語ハイクという新しいジャンルの持つ特徴を韻律面から検証し、明らかにしていきたい。

1. スペイン語韻律法とハイク

1.1. スペイン語詩の口誦性

スペイン語圏の国々において、詩は人々の暮らしの中でしばしば朗読され、暗誦され、あるいは節をつけて歌われることによって、親しまれてきた。英雄の武勲を讃える叙事詩、花のような恋人に捧げる抒情詩、物語を歌い継ぐ民衆詩は、中世から今日まで、スペインからやがて大西洋を越えてラテンアメリカに渡り、新しい要素を溶かしこみながら展開し口ずさまれてきたのである。スペインのフェデリコ・ガルシア・ロルカやチリのパブロ・ネルダといった世界的に知られる大詩人たちは、詩を生きる糧とするこのような文化の中でこそ誕生し、スペイン語詩の地平をさらに広げただけでなく、他言語に翻訳されて多くの人々の共感を得ることができたといえるだろう。スペイン語ハイクはこうした豊かな詩の土壌に、新しい詩型として移植されたのである。

1.2. スペイン語韻律法におけるハイクの扱い

日本の俳句は現在、スペインでもラテンアメリカでも広く受容されて、スペイン語のハイク制作は急速な広がりを見せている²⁾。スペイン語韻律法では、ハイクはタンカとともに既にスペイン語詩の詩型の一つとして認識されている。イサベル・パラインソは2000年出版の『スペイン語韻律法—ロマンス諸語の文脈において—』でハイクを単連 (一つの詩連のみで構成される詩型) の3行詩に分類し、この日本の詩型のヨーロッパ導入の経緯を述べた後³⁾、まず日本の俳句と俳諧、次にスペイン語ハイクについて詳述している (Paráiso 224-226)。ここでは次の2点に注目しておきたい。

- 1) 俳句と俳諧は同義ではないこと。俳諧は集団的な詩のジャンルであり、36、50あるいはそれ以上の詩行からなり、発句の3行17(5+7+5)音節に2行14(7+7)音節が続き、その後も同様の形式をとること⁴⁾。テーマは軽く、滑稽であること。一方、俳句は俳諧の発句に由来し、3行17(5+7+5)音節であり、季語を持つこと。テーマは日常生活と自然であること。
- 2) スペイン語ハイクは3行(5+7+5)に分割された17音節からなり、一つのイメージあるいは機知を含む。類音韻⁵⁾を持つこともある。

パライソはまず、欧米で混同されがちな俳句と俳諧の違いを韻律面から明快に説明している。ロマンス系諸語の韻律システムでは、長短さまざまな詩行構成のバリエーションに加えて、詩連を構成する詩型／しない詩型、単連の詩型／複連の詩型等の多様な展開があるため、日本の俳句／俳諧の展開は理解しやすいものだったに違いない。その結果、俳諧、俳句、(スペイン語)ハイクという三つのジャンルの関係は捉えやすく提示され、各ジャンル間の同一性と差異についても、テーマの面でやや単純化されてはいるとはいえ、ほぼ正確に記述されている。さらに、事例としてタブラダとホルヘ・ルイス・ボルヘスの作品が引用されている。

1.3. スペイン語ハイクのリズム構成

しかし、この詩型の歴史が浅く、作品数が限られていたこともあって、そのリズム構成など詳しい韻律分析はまだ行なわれていない。そこで、ここからはスペイン語韻律論の中からハイクに関連すると思われる要素を取り上げて論じていきたい。

まず、現代のスペイン語韻律法の基礎事項についていくつか確認しておこう。本稿では、この分野の基礎文献とされるトマス・ナバロ・トマス『スペイン語韻律法』(1956)に基づくこととする⁶⁾。詩の韻律は言語によっておおむね、音量的、アクセント的、音節的という三つの種類に分類できるが、スペイン語の韻律は、アクセント的韻律と音節的韻律を組み合わせたものである。つまり、耳に捉えやすい強弱アクセントの対立が最小のリズム単位を構成し、これに支えられて聴き手(読み手)は一定の音節数の詩行の規則性を認識したり、異なる音節数の詩行の組み合わせをたどっていったりする。スペイン語詩は歴史的に、音節的韻律に関しては不規則になりがちで、そのためアクセント的韻律が音楽におけるリズム(拍子)とよく似た役割を果たしつつスペイン語詩の韻律を決定してきたのである。韻律のアクセントは散文のアクセントを基礎とするが、必ずしも一致せず、詩行のリズム構成が優先される。最小のリズム単位(律)は強弱格(trocaico)と強弱弱格(dactílico)の2種類であり、強弱格中心の詩行構成、強弱弱格中心の詩行構成、両者が混じった詩行構成が存在する。

スペイン語の詩行には2音節行から22音節行までが登録されているが、そのうち8音節までの詩行を短詩行(versos de arte menor)と呼び、軽いテーマを扱うことが多い。短詩行に

よる詩型では6, 7, 8音節の詩行が中心となり, 2, 3, 4, 5音節の詩行は補助的な役割を果たして, 主に長短の詩行が組み合わせられた詩連を構成する。以上を念頭に置いて, スペイン語ハイクの構成要素となる5音節詩行 (pentasilabo) と7音節詩行 (heptasilabo) の基本的なリズム構成を見ておこう⁷⁾。

- | | | |
|-----------------|------------|---|
| 1) 5音節詩行 - 強弱格 | o óo óo | Llorad las damas, / si dios os vala, |
| 2) 5音節詩行 - 強弱弱格 | óoo óo | Ven, prometido / jefe temido, |
| 3) 7音節詩行 - 強弱格 | o óo óo óo | Quedóse el penitente / al borde de la roca, |
| 4) 7音節詩行 - 強弱弱格 | oo ó oo óo | Ajustada a la sola / desnudez de tu cuerpo, |
| 5) 7音節詩行 - 混合型 | óoo óo óo | Madre del alma mía, / qué viejecita eres, |

一般的に, 強弱格の詩行の連続は, 遅く, バランスのとれた, 柔らかいリズムを構成し, 強弱弱格の詩行の連続は, 速くダイナミックなリズムを生み出すとされる。しかし, ハイクの場合は詩行が短く, 異なる長さの3詩行の組み合わせとなるため, リズムの連続によって得られる効果は限定的と考えるべきだろう。ただし, 3行17音節をとおして作られるリズム構造に関しては, 考慮に入れて分析を行ないたい。

次にハイクに最も近い詩型として指摘されてきたセギディリヤ (seguidilla) について述べておきたい。単純形と複合形があり, 前者は偶数行に類音韻を持つ7-5-7-5音節の4行詩, 後者は7-5-7-5-5-7-5音節で, 単純形の「本体」に3行の「おまけ」が付く形となり, 奇数行に本体とは別の類音韻が置かれる。既に11世紀の詩歌集にスペイン系ユダヤ人の作品として現れ, 20世紀のポストモダニズムまで途切れることなく豊かな作品展開をみせている。小唄や民謡の形式として用いられてきたこともあって, 韻律面ではかなり柔軟性があり, スペイン語圏の民間伝承詩では, 同じく4行詩構成 (主に8音節行が用いられて偶数行に類音韻を持つ) のコプラ・ポプラル (copla popular) とならんで, 最も広く親しまれている詩型といえるだろう。セギディリヤは民衆的な形式として歌われ, 踊られることの多い詩型であるが, その一方で時代を代表する詩人たちによって練り上げられた完成度の高い文学作品としての作例が多数残されている⁸⁾。

以上, スペイン語圏の人々がハイクの詩型を目にしたとき, 慣れ親しんできたスペイン語詩の記憶の中から, よく似たものとして想起されるリズム単位, 詩行, 詩型について調べてみた。こうした記憶は, ハイクを朗読し, 口ずさむときに何らかの影響を及ぼすに違いない。第3章では, これらのスペイン語韻律法の特徴が, 作品の朗読にどう関わっているか検証していきたい。

2. 日本語俳句の韻律

一方、日本の俳句の韻律はどのようなものだろうか。日本語の俳句定型は5-7-5の17音とされ、17モーラで構成される⁹⁾。俳句のみならず短歌の場合も同様だが、日本の詩歌の韻律はこの音節律のみに頼るため、調子が単調になりがちであり、長編定型詩の発達が妨げられたことが指摘されてきた。確かに、音量的+音節的韻律のラテン語詩やアクセント的+音節的韻律の英語詩、フランス語詩などに比べて日本の短歌や俳句の韻律は非常に単純に見える。しかし、世界で最も短いといわれるこれらの定型詩には、短詩特有の韻律が存在し、実際に声に出して読まれる場合には、その韻律が現れているはずである。俳句の句会では常に披講と呼ばれる作品の朗読が行なわれる。また、俳句を生み出した母体であり、集団的な詩のジャンルである連句においては、冒頭の発句はもちろん、数人の参加者が付けていく句を、「捌き」と呼ばれる進行役が次々と読み上げながら制作が進む。このような場で用いられる韻文の調子は、散文の朗読の際の調子とも、日常の発話とも異なっているのである。次に、俳句の韻律について行われてきた議論のうち、主要な二説を検討する。

2.1. 七五調（四拍子）説

川本皓嗣は、日本の詩は純粋な音節（音数）律によっているが、詩歌として口ずさむとき、日本語の高低アクセントとは異なる、韻律的強弱アクセントが現れることをまず指摘している。これが二音一拍の等時的な音歩であり、固定休止をともなって四拍（四拍子）のまとまりを形作る¹⁰⁾。いわゆる七五調のパターンであり、俳句に適用すると、以下のようになる。

ふる | いけ | やー | —— ||
 かは | づー | とび | こむ || みづ | のー | おと | —— (川本 314)¹¹⁾

この場合、上句の五音と残りの七、五音の間に大きな切れ目が生まれる。川本はこの点に着目し、次のような興味深い指摘をしている。

字句構成の上でのいわゆる「切れ」がどの位置にこようと、それとは別に、俳句はその韻律形式そのもののなかに、きわ立った断絶の契機をかかえ込んでいるのであって、ここでもやはり、その両者の一致や微妙なずれに、調和や対立のさまざまな可能性が隠されている。(川本 315)

坂野信彦も同様に、『俳句の形式』とは、「四・四・四の打拍を基本とし、五・七・五の音数を標準とする詩型である」(坂野 131)と定義している。韻律モデルは以下のようになる。

○○○○○××× ○○○○○○○× ○○○○○×××

ただし、この韻律で坂野が着目するのは、下句の五音である。上句のゆるやかな低いトーンに続いて、中七は高いトーンで勢いよく打たれるが、その勢いを持続するかたちで調子よく打たれる下五は、後半に突如ストンと落下してしまう。坂野によれば、「勢いあまってつんのめってしまう」という、この中途半端な形式こそが「ひょうきんさ」をかもしだし、あるいは「切れ字」との組み合わせによって詩的緊張感を生み出す要因となっているのである。

2.2. 混合拍子説

しかし、俳句の韻律には異論もある。佐藤大和は、二拍一単位のリズム単位だけでなく、三拍のリズム単位もあることを指摘し、二拍と三拍単位の組み合わせによって、さまざまな韻律が生まれることを示している。佐藤は音声学の知見をベースに、この2種類のリズム単位の違いについて次のように述べている。

二拍一単位の場合、第一拍目がやや短く二拍目は長いことは、日本語におけるこれまでの種々の測定結果等から報告されている。しかし、三拍の単位では、各拍の長さは等時的である。つまり音楽の三連符のような単位であり、日本語の基本的等時リズムがここで顔を出すのである（佐藤 198）。

佐藤は、「古池や」の句を七五調の四拍子で記述した後、俳句のもつ基本リズムとして二拍一音歩のリズムが基底にあることを認めながらも、「ごく普通にこの句を口にしたとき、どうしても『かはづ』と『みずの』のあとに一拍の間が挿入されるとは感じられなかった。というより抵抗があった」ことを、三拍のリズム単位について考えるきっかけであったと述べている（佐藤 198）。さらに、意味のまとまりとの関連において、次のように三拍の単位の形成を説明している¹²⁾。

「古池や」の句の場合、「かはづ」は、切れないでひと塊として発音されるであろう。何故なら、次に続く「とびこむ」が二拍づつまとまるので、「かはづ」の「づ」は次の「と」と結びついて一音歩を形成できないからである。そのため、「かはづ」は三拍でまとまって一単位を形成せざるをえない（佐藤 198）。

そして「古池や」の句をまず次のように表記している。（○：一拍休止，#：境界記号）

（ふる・いけ・や○#（かはづ）とび・こむ#（みずの）おと#）（佐藤 199）

次に、二拍単位を（タン）（一拍の間の入る場合も含む）、三拍単位を（タタタ）として、リズム感をつかみやすくしている。

タンタンタン #（タタタ）タンタン#（タタタ）タン
（ふるいけや かはづ とびこむ みずの おと）（佐藤 199）

佐藤はさらに様々な句例を検討し、二拍単位はゆっくりとした緩いリズムであり、三拍の連続や三拍と二拍の組み合わせのリズムは比較的早い急なリズムを構成すると分析する。このように、俳句は原則として二拍と三拍に分節され、その繰り返しのパターンがリズムを構成するという観点から、「俳句のリズムの表」を作成している。そのうち、上句と下句は（2 2 1）と（3 2）の2パターン、中句は（2 2 2 1）、（3 2 2）、（2 3 2）の3パターンが生じやすいことを指摘している¹³⁾。このように佐藤は、俳句の韻律における二拍および三拍の単位の繰り返しによるリズム形成を中心に論を展開しているが、さらに「孤立した単位」として「四拍（あるいはそれ以上）の単位」にも言及している。四拍の単位の一例として久保田万太郎の「湯豆腐やいのちのはてのうすあかり」を以下のように分析し、

((ゆどうふ)・や○#いの・ちの・はて・の○#うす・あか・り○#)（佐藤 202）

「ゆどうふ」は第三拍が二重母音となっているため、「ゆど・うふ」や「ゆどう・ふ」のようには切りにくく、「ゆ・どうふ」のような文節も可能であるが、通常はひとつの語の塊として発音されるとしている。この他、語の文法的性質がリズムの文節を避ける例等も挙げたうえで、次のように結論づけている。

以上述べたように、音韻構成、語の性質、句の構造からくる長いフレーズへのまとまりなどが、四拍（あるいはそれ以上）の単位を作り出し、それが一般的俳句の韻律とは異なる効果を生んでいる。散文等のリズムに近いものになっていくと考えられる（佐藤 203）。

これまでの俳句の韻律をめぐる議論をまとめると、次の2種類に大別できる。

- 1) 上句と下句の後に長い切れ（休止）をとらない、ゆっくりと唱えられる場合を想定した七五調（四拍子）
- 2) 緩やかな二拍単位（タン）と急な三拍単位（タタタ）の組み合わせのパターンが中心となって俳句のリズムを決定する混成リズム

実際に声に出してみると、1) は和歌のような朗詠、2) はより日常的な口誦の場合と考えるのが自然に思われる。俳句は現在、朗詠、朗読、口誦、囁きなど、多様な唱え方をされる詩型であり、どんな状況で声に出されるかによってその韻律が選ばれているのだろう。

3. スペイン語ハイクの韻律

では、スペイン語ハイクはどのように声に出して読まれ、聴かれているのだろうか。この現地調査を行うに当たって筆者は、1981年から2008年の間にアルゼンチン共和国で出版されたハイク詩集から、作者、出版年、文法構成の多様性を考慮に入れて6作品を選択した。アルゼンチンはスペインとならんで、スペイン語ハイク制作の最も盛んな地域であり、わずかな例外を除いて、ハイク定型詩型(5-7-5音節の3行詩)が用いられている。ここではまず、書かれたテキストを対象に韻律分析を行なってスペイン語韻律法との整合性を調べ、次に録音資料から作成されたデータベースの分析に移る。作品の和訳は全て筆者による。

3.1. スペイン語韻律法による分析

表1は、テキストの各詩行のリズム構成と字句の内容とが対照できるよう表にしたものである¹⁴⁾。表中の破線は、文の構造上の区切り(意味の断絶)をあらわし、俳句の「切れ」の技法に相当するものである。この技法はスペイン語ハイクにおいてもよく知られており、感嘆符(!)、感嘆詞(ay, ah)などが用いられることもあるが、意味上の区切りのみによって成立することもしばしばある。

作品A、Bはともに3行をとおして意味がつながっており、「切れ」が存在しない。俳句では1句1章体と呼ばれる構造である。しかし、両作品とも1、2行目で細部の描写をし、第3行ではじめて風景の全体が現前するつくりになっており、これにあわせてリズム構成も最終行の前で転換していることがわかる。作品Aでは、跳んでは露を飲む雀(dactílico)→平原を区切るフェンス(trocaico)、Bでは、「蛍の点滅」(trocaico)→「続く道」(dactílico)の変化である。C～Fは「切れ」のある構造を持っており、4作品とも破線の前後でリズム構成の転じが生じている。例えば、Cでは詩行ごとのイメージを際立たせつつ進み、最終行の「石蹴り遊び」によってつながる子供時代の記憶への飛躍が強調され、Eでは、一行目の葉の落下の動きと2、3行目の夜の静けさが対比されている。このように作品テキストのリズム構成は、スペイン語韻律の2種類のリズム単位を、作品の構造に合わせて用いているといえるだろう。アルゼンチンの詩人たちはハイク制作にあたって、スペイン語の韻律的音節に合致したハイク定型を作りつつ、5音節行、7音節行の強弱格、強弱弱格を作品の展開に沿って組み合わせていると思われる。

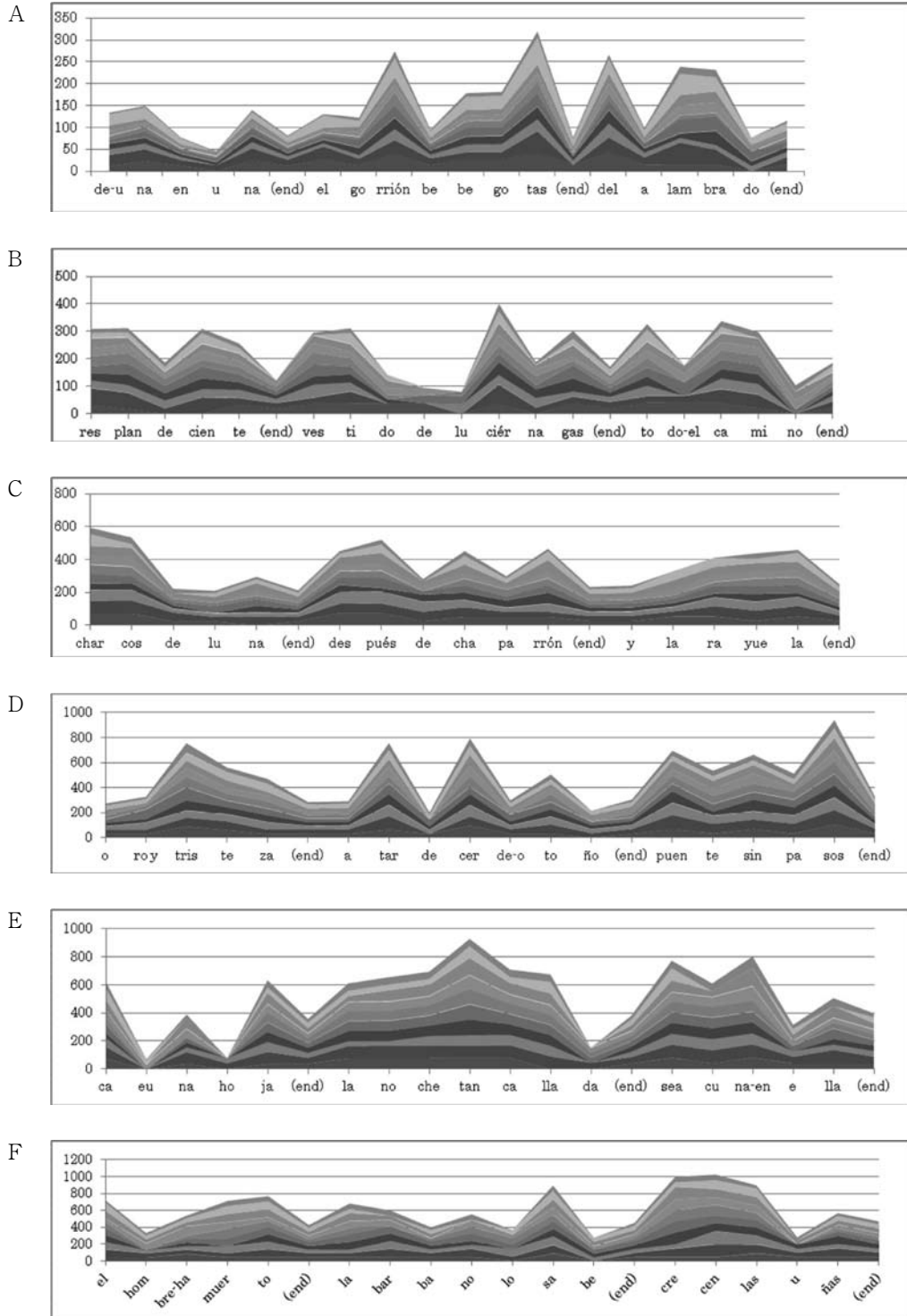
表 1. スペイン語韻律法によるテキストのリズム構成と和訳

テキスト (出典)	詩行リズム構成	詩行ごとの和訳
A		
De una en una,	óoo óo (dactílico)	一粒ずつ
el gorrion bebe gotas	oo óoo óo (dactílio)	雀は露を飲む
del alambrado.	ooo óo (trocaico)	鉄条網の
(Mendiara 1998)		
B		
Resplandeciente	ooo óo (trocaico)	きらきらと
vestido de luciérnagas	o óo oo óo (trocaico)	蛍を身にまとう
todo el camino.	óoo óo (dactílico)	道全体が
(Mendiara 2008)		
C		
Charcos de luna	óoo óo (dactílico)	月の水たまり
después de chaparrón	o óo oo óo (trocaico)	夕立の後
¿Y la rayuela?	óoo óo (dactílico)	石蹴り遊びは？
(Molina Alonso 2006)		
D		
Oro y tristeza,	óoo óo (dactílico)	黄金と悲しみ
atardecer de otoño.	ooo óo óo (trocaico)	秋の暮
Puente sin pasos.	óoo óo (dactílico)	行く人のない橋
(Ramos 2000)		
E		
Cae una hoja	óoo óo (dactílico)	一枚の葉が散る
La noche tan callada	o óo oo óo (trocaico)	それは静かな夜が
se acuna en ella	o óo óo (trocaico)	眠るゆりかご
(Miersch 2004)		
F		
El hombre ha muerto.	o óo óo (trocaico)	男が死んだ
La barba no lo sabe.	o óo oo óo (trocaico)	髯はそれを知らない
Crecen las uñas.	óoo óo (dactílico)	爪は伸びる
(Borges 1981)		

3. 2. スペイン語ハイクの音声分析

2011年8月ブエノスアイレスにおいて、筆者はアルゼンチン人の詩人10人（女性6人、男性4人）の協力を得て、スペイン語ハイク朗読の音声資料収集を行なった。この資料から、音声学を専門とする研究者の協力により、音声の継続時間（duration）のデータベース（エクセ

表 2. テキスト朗読の音声継続分析結果



ル表)を得ることができた。その結果をもとに、テキスト朗読の際の音声的構造の分析を行った¹⁵⁾。

表2は、3.1.と同じ6作品の音声継続分析結果を、積み上げ面グラフで表したものである。縦軸は継続時間(単位は100分の1秒)、横軸は作品テキストを(韻律的)音節に分けて記したものである。グラフは10名の朗読者のデータを積み上げて、全体の傾向が読みとりやすい形式とした。各朗読者のデータは色分けされている。まず、6作品全ての結果で共通している点は、各行末のポーズ(end)で3分割された17音節が、2音節または3音節のまとまりを中心として構成されていることである。グラフ上で鋭角の「山」を形成する2音節(長短)、鈍角の「山」となる3音節(長長短または同長の3連続)が、スペイン語韻律法の強弱アクセントとは合致しない別のリズムの波を形成していることが明確に見て取れる。この計測にあたっては、グラフ上の一つの頂点から次の頂点の手前までを「山」とする。各作品の構成を、2音節の山を「2」、3音節の山を「3」として以下に示す。また、例外となる4音節および5音節の山「4」、「5」の韻律形成についても、後の説明において触れることとする。

- A (4 1) (2 2 2 1) (2 3)
- B (3 2) (3 2 2 1) (2 3)¹⁶⁾
- C (2 2 1) (3 2 1) (5)¹⁷⁾
- D (5) (1 2 2 2) (2 2 1)
- E (2 2 1) (3 2 2) (2 2 1)
- F (2 3) (3 2 2) (4 1)

いずれのリズム構成も2.2.で検討した佐藤の混合拍子説の生起しやすいパターンにきわめて近い音的形式を示していることがわかる。すなわち上句(第1行)と下句(第3行)は(2 2 1)と(3 2)の2パターン、中句(第2行)は(2 2 2 1), (3 2 2), (2 3 2)の3パターンである。また、3音節の単位が佐藤の説と同様、意味のまとまりに関連して構成されることが多い点にも注意したい。作品Bの *vestido, camino*, Cの *después de*, Eの *la noche*, Fの *la barba* 等である。

注目すべき相違点は、混合拍子説では生起しにくいとされている上句と下句における(2 3)がスペイン語ハイクでは多用されていることである。この現象にはスペイン語文法および韻律法が関わっている。(2 3)が生起している5例全てにおいて、詩行の冒頭部分で前置詞 *de*、定冠詞 *el, la* または接続詞 *y* が用いられていることに着目したい。これらの1音節語同士の組み合わせ、または前後の語(あるいはその一部)との連続が、安定した2音節の単位を構成しているのである。さらに、BとDの例に見られるように、これらの1音節語には通常、韻律アクセントが置かれないうために、前後の語との *sinalefa* (母音の融合) が起きやすく、2音節

語と融合して2音節の単位を作る傾向があることも(23)のパターン生成の頻度を上げていると思われる。

次に、4音節、5音節の山を形成する例を見てみよう。(41)はAの上句とFの下句に現れている。いずれの場合も第4音節が母音一音(u)で構成され、この音節の継続時間が明示的に短いことから4音節の単位を形成する結果となっている。また、(5)はCの下句全体とDの上句全体を占める塊を形成し、「グラフの頂点から次の頂点の手前まで」という計測法もあてはめることができないケースとなっている。この2例では、第1音節が母音一音(y, o)の構成であるために継続時間が短く、かつ句の先頭に位置するために、2音節や3音節の単位が作られず、継続時間の長短が漸次的に移行するリズム構成となっているのである。このように、(41)および(5)の句構成を示す句においては、母音一音による音節の位置が特殊なりズム構成を決定する要因となっていることがわかった。この結果を佐藤の「孤立した単位」と比べてみると、言語による相違はあるが、句中の母音一音の音字／音節の存在という共通点が浮かび上がる。つまり、音韻構成による長いフレーズへのまとまりが、4音節以上の単位を作り出し、通常のハイクの韻律とは異なる効果を生んでいるのである。

一方、七五調(四拍子)説と比較した場合、まず四拍子の基本単位である2音1拍の等時性は示していない。また第1行と第3行の後のポーズ(end)が他の1音節分より短く、この2行が四拍子を構成する継続時間をもたないことから、七五調の韻律との共通性は見られないと結論できる。

最後に、6作品における構文上の「切れ」の技法が音声分析において示した特徴について述べておきたい。表1に見られるように、6作品のうちC, D, Fでは第2行(中句)の後、Eでは第1行の後に「切れ」が用いられている。いずれの場合においても「切れ」の後の詩行では、各々のリズム単位を維持しながらも各音節の継続時間が明示的に長くなっている。つまり、C: ¿Y la rayuela? (石蹴り遊びは?) D: Puente sin pasos (行く人のない橋) E: La noche tan callada / se acuna en ella (それは静かな夜が眠るゆりかご) F: Crecen las uñas (爪は伸びる)の各箇所では詩行全体が長めにゆっくりと読まれているのである。この結果は、「切れ」が七五調のようなポーズによってマークされるのではなく、詩行を緩やかに発音することによって強調が行なわれていることを示しており、スペイン語ハイクの韻律的特徴のひとつとして注目しておきたい。

4. おわりに

以上、スペイン語ハイクの韻律が、スペイン語韻律法のアクセント律と音節律に従いながらも、音声分析結果においては日本の俳句混合拍子に共通するリズムを示すことを見てきた。スペイン語ハイクの示すこの韻律の複合性の理由について、次のような説明が可能である。

まず、書かれたテキストの韻律分析のレベルでは、音節のカウント法、各詩行のリズム構成とその組み合わせ方法はこれまでのスペイン語定型詩の作詩法に基づいて行われていることが明らかになった。そこには、5-7-5音節の枠内に音節融合や分立を駆使して全体をおさめ、詩行のリズムによって「切れ」やイメージの変化を強調するという、スペイン語定型詩としてのハイク制作プロセスを見て取ることができる。つまり、アルゼンチンの詩人たちは、ハイク作品を創作する過程では、一篇のスペイン語詩を書いているのである。そこには、口承の民衆詩としてよく知られているセギディリャの韻律も影響を及ぼしているに違いない。

ところが、完成された作品を朗読、口誦する段階では、日本の俳句の持つ短詩型特有の韻律との共通点が現れてくる。この共通性は、極端な短詩型というジャンル自体が言語の差を超えて偶然に生み出したものだろうか。日本の俳句の場合と同様に、スペイン語ハイクはわずか17音節で完結するので、長編詩のように前後の文脈から語句の意味を推測することができない。そのため、作品の意味内容が聞き取りやすいように、2音または3音の単位を中心に音の長短の山を形成しつつ口誦する形式が選択されたことは自然に思われる。俳句の混合拍子説と同様、2音節の単位が基礎となり、それに3音節語を中心とする3音節の単位が加わり、さらに4音節や5音節の特殊な単位がアクセントを付けながら、リズムのバリエーションが展開されているのである。スペイン語ハイクは、この朗読法を用いて、通常1作品につき2回ずつ読まれる。この点も日本の句会での読まれ方と共通する。

しかし、本稿で明らかになったスペイン語ハイクの韻律形成には、以上の点に加えて、アルゼンチンにおける日本の俳句受容のプロセスも影響を及ぼしていると考えられる。ブエノスアイレス地域では、日本人移民や日系人の文化活動として盛んに日本語の短歌、俳句、川柳が作られたのみならず、非日系のアルゼンチン人へのスペイン語ハイク普及活動が日本人移民によって意欲的に進められた。日本国内の俳句誌にも投稿を続けていた日本人の俳句作家達によって、直接の移植が行われ、現在のスペイン語ハイク作家たちの多くは彼らの指導を受けたのである¹⁸⁾。ハイク制作指導には、芭蕉以降の日本の俳句作品の紹介や解説が多数含まれており、日本語での朗読もしばしば行われた。このような過程の中でスペイン語ハイクは、日本の俳句のテーマや形式とともに、音読の際の韻律上の特徴も受容し、作品の朗読形式を確立したと思われる。その結果、アルゼンチン・ハイクは、スペイン語韻律法で書かれたテキストと、日本の俳句に通ずる口誦形式を併せ持った複合的な韻律を獲得したのである。

謝辞

本稿は、科学研究費補助金（基盤研究（C））、課題番号：21520386、期間：平成21年度～平成25年度）の交付を受けて行なった研究の成果である。

注

- 1) スペイン語圏では文学者同士の定期的な会合であるテルトゥリア (tertulia), 一人の作家や詩人が指導者となって学生や一般の文学愛好者を集めて開くタジェル (taller) など文学サークルの長い伝統がある。
- 2) スペイン語圏における俳句受容とスペイン語ハイク制作については, Aullón de Haro, Pedro (1985), Rodríguez-Izquierdo, Fernando (1972), Silva, Alberto (2005), 井尻香代子 (2011, 2012), 太田靖子 (2008), 田澤佳子 (2008) を参照。
- 3) スペイン語詩への導入はメキシコのモデルニスモ詩人ホセ・ファン・タブラダであること, 西欧での制作はモダニズム (高踏派) のアジア趣味および象徴主義のイメージ重視に端を発するものであることに言及している。
- 4) スペイン語韻律法では, 詩行 (verso) は固有のアクセント構成を備えた詩 (poema) の構成単位であることから, 俳諧では各句が一行書きであるにもかかわらず, 5+7+5 のように表記したものとと思われる。俳句についても同様。
- 5) 詩の行末と行末 (次行の前半末) などに押韻する際 (脚韻), 母音部分だけの類似性を求めるものを類音韻 (rima asonante) といい, これに対して母音・子音とも同じものを求めるものを同音韻 (rima consonante) という。
- 6) ナバロ・トマスは実験音声学者でもあり, 古典語韻律法の影響から抜け出せなかった伝統的なスペイン語韻律法を, スペイン語の音声特徴に合致したより実践的で有効なシステムへと再構築した。スペイン内戦末期にアメリカ合衆国に亡命し, コロンビア大学で教鞭をとりつつ研究を完成させている。
- 7) ó はアクセントのある音節を, o はアクセントのない音節を示し, リズム単位の区切りは一字分あげてある。参照: Navarro Tomás, T. *Métrica española*, 6ª edición, 1983, pp.502-505. 文例の出典は, 1) anónimo, *Endecha de Guillén Peraza* 2) Fernández Moratín, L. *Los padres del Limbo* 3) Zorrilla, *La azucena Silvestre* 4) Guillén, J. *Salvación de la primavera* 5) Rueda, S. *Qué viejecita eres*.
- 8) 現代では, フェデリコ・ガルシア・ロルカの「7月のある日のバラード」「3枚の葉」, ホルヘ・ギリエンの「クリスマス」, カロス・ベジセルの「終わりのない死」などが挙げられる。以下にガルシア・ロルカの「3枚の葉」を例示する。左端の数字と記号は音節数と類音韻を示している。

7-	Debajo de la hoja	レタスの
5ª	de la lechuga	葉の下に
7-	tengo a mi amante malo	熱のある
5ª	con calentura	夫がいるの (García Lorca 817)
- 9) モーラは音韻論上の単位であり, 普通は子音音素と母音音素の組み合わせでひとつのモーラをなす。したがって仮名一文字が一モーラとなる。
- 10) これまでの日本の詩歌の韻律法においては, 七五調や五七調を中心に展開してきた。ここでは, 土井光知の二音一拍説, 別宮貞徳の四拍子説をベースに, 基本のリズム単位と休止の組み合わせによって整合性のある理論を展開した川本説を基礎として説明する。
- 11) 川本は, あらたまった朗誦の意識が働かない場面では, 固定休止を取り扱った五七調の混合拍子で読む方法もあるとして, 以下の読み方を提示している。

さみ | だれ | を - || あつ | めて | はや | しー ||
もが | みー | がは

五七調は記紀万葉の時代には一般的な韻律であったとされるが, 本稿では, 時代を下るにつれて優位を占めるに至った七五調を中心に論を進めたい。
- 12) 以下の佐藤の引用 (198 頁および 199 頁) のうち, 「二拍づつ」, 「みずの」は歴史的仮名遣いと現代仮名遣いの間で揺れが見られるが, 原文のままとした。
- 13) ここでは, 二拍のリズムを「2」, 三拍のリズムを「3」と表記している。
- 14) 分析にあたっては韻律法のルールにしたがい, 次の3点を順守している。i) 詩句のなかの periodo (韻律単位) を決定する際, 各詩行の最初のアクセントまでの音節は anacrusis (行首余剰音) として考

- 慮に入れない。ii) 行末の最後の母音にアクセントがある語は1音節増しに数え、最後から3番目にアクセントがある語は1音節少なく数える。iii) 音節の数を調整するため、*sinéresis* (母音の縮約)、*sinalefa* (母音の融合)、*diéresis* (二重母音の分立)を行なう。
- 15) 音声分析データベースは、北海道文教大学外国語学部国際言語学科准教授吉田夏也氏に依頼し、2012年8月に作成された。
- 16) この作品の2行目(中句)は8音節となっているが、脚注11で見たように、韻律法では最後から3番目にアクセントがある語で終わるため7音節とカウントし、定型となっている(表1参照)。
- 17) 2行目(中句)は6音節だが、最後の音節にアクセントがある語で終わるため、韻律法では1音節多く数えて7音節とするケースである(表1参照)。
- 18) 移民1世の作家には、『穹』『ゴリラ』に投句した久保田古丹や『海程』同人の崎原風子がいて、東西学院でハイク指導を行っているネリ・メンディアラ、セイブグループ主宰のリリア・ミヤガワは彼らの「弟子」である。詳しくは(井尻2011)を参照。

参考文献

- Aullón de Haro, Pedro. 2002. *El jaiku en España (2ª edición)*. Hiperión.
- Borges, Jorge Luis. 1991. *La cifra (3ª reimpresión)*. Alianza Tres.
- García Lorca, Federico. 1980. *Obras Completas Tomo I*. Aguilar.
- Mendiara, Neri. 1998. *Haiku*. Dunken.
- 2008. *Haiku III*. Dunken.
- Miersch, Lía. 2004. *Haikus*. Dunken.
- Molina Alonso, Ángela. 2006. *Haiku*. Dunken.
- Navarro Tomás, Tomás. 1983. *Métrica española (6ª edición)*. Labor.
- Paraíso, Isabel. 2000. *Métrica española en su contexto románico*. Arcos/Libros, S.L.
- Ramos, Carlos A. Adrián. 2000. *Haiku*. Dunken.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. 1994. *El haiku japonés (2ª edición)*, Hiperion. (1ª edición, 1972).
- Silva, Alberto. 2005. *El libro del Haiku*. Bajo la Luna.
- 井尻香代子. 2010. 「アルゼンチンにおける日本の詩歌の受容について」. 京都産業大学論集人文科学系列第44号. pp.22-37.
- 2011. 「国際俳句と季語—アルゼンチン・ハイクをめぐって—」. 京都産業大学論集人文科学系列第45号. pp.315-331.
- 太田靖子. 2008. 『俳句とジャポニスム—メキシコ詩人タブラーダの場合』 思文閣出版.
- 川本皓嗣. 1999. 『日本詩歌の伝統—七と五の詩学—』 第4刷. 岩波書店.
- 坂野信彦. 2004. 『七五調の謎をとく—日本語リズム原論』 第5刷. 大修館書店.
- 佐藤大和. 2004. 「11. 俳句と韻律」(『文法と音声 4』). くろしお出版. pp.195-206.
- 田澤佳子. 2008. 「スペイン語俳句とマドリードの『学生寮』—ロルカ・マチャード・ヒメネスらを中心に」. 大手前比較文化学会会報 9, pp.13-19.

Haiku Metrics in Spanish

Kayoko IJIRI

Abstract

This study examines and clarifies the rhythmic structure of Haiku in Spanish on the basis of an analysis of sound data recorded by Argentine poets. The three-tiered approach includes the following points: 1) an investigation of the reception of Haiku metrics in Spanish at the verse, stanza and genre levels with the subject of focus being the 'Seguidilla', a traditional Spanish poetic form that is similar to Haiku; 2) a review of the discussions in regard to Haiku metrics in Japanese and a proposal on its possible rhythmic structures; and 3) an analysis of the Haiku texts in Spanish utilizing Spanish metrics and phonetic sound duration data. The results show that Haiku in Spanish includes two distinctive metrics features: one is common to traditional Spanish poems that measures stressed accents and the other is closer to Japanese Haiku, which is formed with sound duration waves.

Keywords: Haiku in Spanish, Spanish metrics, Metrics of Japanese Haiku, Recording data, Phonetic analysis.