

聞一多『死水』のリズム(二)

栗山千香子

前稿⁽¹⁾では、まず聞一多の詩のリズムの概念を明らかにし、次にそれが詩集『死水』の中でどのように実践されたか、検討を進めた。すなわち、『死水』所収の全二八篇を詩型によって三つに分類し、そのうち(A)「死水」型のリズムの分析を行った。本稿では、前稿に続いて(B)「収回」型、(C)「什麼夢？」型のリズムを分析し、『死水』のリズムについて総合的に考えてみたいと思う。

三 『死水』のリズム(B)——「収回」型のリズム

この詩型は、英詩、特にソネット(sonnet)とヒロイック・カプレット(Heroic couplet)の影響を受けており、リズム形式は、五拍のリズムを基調としている。

ソネットは、弱強五歩格(iambic pentameter)の一四行からなる定型詩である。イタリア(ペトラルカ)体は、一四行が前節八行と後節六行に二分され、さらにそれぞれが二分されて、二つの四行連と二つの三行連からなるのが基本とされる。脚韻は、a b b a、a b b a、c d e、c d e (またはc d c、d c d)。イギリス(シェークスピア)体は、

三つの四行連と二行連からなり、脚韻は、a b a b、c d c d、e f e f、g g gの形をとる。ヒロイック・カプレットは弱強五歩格 (iambic pentameter) で、二行ずつ換韻する。

五拍のリズム、すなわち一行が五拍節なのは、ソネットやヒロイック・カプレットが五歩格 (pentameter) であることに倣ったもの、つまり、これらの詩型を中国詩に適用するにあたって、五歩格を五拍節と置き換えたものと考えられる。聞一多が詩のリズムの最小単位を拍節と捉えていたことは前稿で述べたとおりだが、ここからも、拍節 (音尺) を英詩の詩脚 (foot) と同様、詩のリズムの最小単位として考えていたことが確認できよう。

聞一多は清華学校時代から英詩に親しんでいたが、中でも特にソネットには強く興味を持ち、また実際にこの形式を用いて詩作を試みていた。例えば一九二一年、ソネット形式による「愛的風波」⁽²⁾を发表し、同時期の論文「評本年『周刊』裏的新詩」⁽³⁾では、新詩にソネット形式を取り入れることに賛成であることを明らかにしている。また、「律詩底研究」⁽⁴⁾(一九二二)では、「律詩は全くのところ、芸術原理に最もかなった叙情詩体である。英文詩体はソネットが最も優れるが、それはその格律が抜きんでて厳格なことによる」と述べている。そして「詩的格律」⁽⁵⁾(一九二六)では、律詩に對しては否定的評価をするが、ソネットについては、「作詩に、十四行体を模倣することはさしつかえない」と、新詩の可能性を広げる詩型のひとつとしてソネットを模倣することを積極的に提案している。『死水』では、「収回」「你指着太陽起誓」の二篇でソネットを採用し、その後も、「回来」⁽⁶⁾(一九二八)というソネット形式の詩を書いているし、「白朗寧夫人的情詩」⁽⁷⁾(一九二八)として、Elizabeth Barrett Browning (一八〇六—一八六一)のソネットを二一首訳している。ソネットへの思い入れは強く、また一貫していたことがわかる。

ところで、ソネットの四連構成は、起・承・転・結の内容をなす四部構成でもあるが、聞一多は、「談商籟体」⁽⁸⁾の中で、ソネットの起・承・転・結(合)について次のように述べている。

全篇で計四つの小連は、(私が述べているのはなおソネット体であり、八股ではない!) 第一連が起、第二連が承、第三連が転、第四連が合である。(中略)「承」は「起」に連なるが、「転」は「承」に連なってはならない。さもないと転じることができなくなってしまふ。おそらく、「起」と「承」は比較的容易だが、「転」「合」は最も難しく、ひとつの詩の精神は、一転一合によって決まることもある。つまり、理想的なソネット体は、三六〇度の円形でなければならず、最も避けるべきは、一本の直線となることである。

またカプレット、すなわち偶体詩については、王力が次のように指摘している。

新詩人には、偶体詩を模倣したものが少なくない。もともと漢語の換韻格の古詩の中にも、ほとんど全篇を通して偶体を用いている詩がある。たとえば、(中略)岑参の「輪台歌」がそうである。この形式は、完全に欧化であるというわけではないので、比較的容易に中国の詩人たちに受入れられた⁽⁹⁾。

このように、ソネットやカプレットにはまた、中国の伝統詩と共通する要素もあり、そのことも、聞一多がそれらを中国詩の中に積極的に取り入れようと考えた理由のひとつになっていたかもしれない。

まず、ソネットを応用した作品について検討してみよう。

『死水』では、「収回」と「你指着太陽起誓」でソネット形式が用いられているが、ここでは、「収回」で具体的に見てみよう。前稿同様、拍節の区切りを「/」、二音節拍を「2」、三音節拍を「3」、また脚韻を「a、b、c…」と表示する。⁽¹⁰⁾

那一天/只要/命運/肯放/我們走 a 3・2・2・2・3 (五拍節)
不要怕/雖然/得走過/一個/黑洞 b 3・2・3・2・2 (五拍節)

你大胆／的走／讓我／掇着／你的手 a 3・2・2・2・3 (五拍節)
 也不用／問那裏／來的／一陣／陰風 b 3・3・2・2・2 (五拍節)

只記／住了／我今天／的話／留心那 c 2・2・3・2・3 (五拍節)

一掬／温存／幾朶吻／留心那／幾炷笑 d 2・2・3・3・3 (五拍節)

都給／拾起來／沒有差／記住／我的話 c 2・3・3・2・3 (五拍節)

拾起來／還有／珊瑚色／的一串／心跳 d 3・2・3・3・2 (五拍節)

可憐／今天／苦了你／心渴望／着心 e 2・2・3・3・2 (五拍節)

那時候／該讓／你拾／拾一個／痛快 f 3・2・2・3・2 (五拍節)

拾起／我們／今天／損失了／的黃金 e 2・2・2・3・3 (五拍節)

那斑斕／的殘瓣／都是／我們／的愛 f 3・3・2・2・2 (五拍節)

※拾起來／戴上／ g 3・2 (二拍節)

※ 你戴着／愛的／圓光 g 3・2・2 (三拍節)

我們／再走／管他／是地獄／是天堂 g 2・2・2・3・3 (五拍節)

第二三、一四行(※印の行)を二行で一行と考えると、一行が五拍節、脚韻はa b a b、c d c d、e f e f、g g という、イギリス体によるソネットのリズムが整う。ただし、句読点からは四・四・三・三行のイタリア体に分連でき、聞一多が「律詩底研究」でソネットの抜きんでて厳格な格律を称賛していたこととはやや矛盾する。ソネットへの強い

思い入れとは別に、実際にソネット形式を新詩の中に応用する際に、どこまで既存のソネットに忠実であろうとしたかについては、さらに検討の必要があるかもしれない。(なお、「你指着太陽起誓」は、脚韻からも句読点からもイタリヤ体に分連できる。)

ところで、第一三、一四行は実際には、聴覚的にも視覚的にも、意味の上からも、一行であると考えられる。あえて二行に分けて書いたのは、聴覚的、視覚的に間を置くことによって、時間と空間の間を作りだす必要があったからではないだろうか。第一二、一三行で、「私」は「あなた」に「あのきらめく花卉は、すべてふたりの愛だ。拾い、頭上に戴くがいい……」と語りかける。そして、第一四行では、すでに愛の光輪を掲げた「あなた」が想定されている。つまり、第一三行と第一四行の間は、「あなた」が愛を拾い集める時間と空間を作り出していると言えよう。

このような、行の中程で意味が切れ、前後の行に意味がつながる「行またがり」の手法は、ほかにも①「収回」第二連第一、二行、②「你指着太陽起誓」第一連第一、二行、③同五・六行、などで用いられている。(意味の切れ目を「」で示す。)

① 只記住了我今天的話、／留心那

一掬温存、幾朶吻、／留心那幾炷笑

② 你指着太陽起誓、／叫天边的寒雁

説你的忠貞。／好了、我完全相信你、

③ 那便笑得死我。／這一口氣的工夫

還不够我陶醉的？／還説什麼「永久」？

中国古典詩では、基本的には一行(句)が分割されることはないが、英詩には、この「行またがり(enjambement)」

の手法は多くみられる。聞一多は、ソネット形式の中でこの「行またがり」の手法を採用し、リズムの微妙な間、流れの変更による効果、あるいは意味とリズムのずれを生み出す効果を試みたのではないだろうか。

次に、ヒロイック・カプレットを見てみよう。

『死水』では、七篇でこの形式が試みられている。

「口供」

前連一字×八行、後連一字×二行

一行の拍節数は五を基調とする。

脚韻は a a b b c c d d e e

「春光」

前連一二字×八行、後連一二字×二行

一行の拍節数は五を基調とする。

脚韻は a a b b c c d d e e

「静夜」

一二字×二八行

一行の拍節数は五を基調とする。

脚韻は a a b b c c d d e e …

「天安門」

一〇字×二八行

一行の拍節数は四を基調とする。

脚韻は a a b b c c d d e e …

「一個観念」

一一字×一二行

一行の拍節数は、四〇五

脚韻は a a b b c c d d e e …

「発現」

一字×一二行

一行の拍節数は五

脚韻は a a b b c c d d e e …

「飛毛腿」

三字×一六行（第六、一二行のみ一二字）

一行の拍節数は五

脚韻は a a b b c c d d e e …

これらはいずれも、直接にはヒロイック・カプレットの応用だが、「口供」「春光」「静夜」「天安門」の四篇にはさらにソネットの影響も認められる。

まず、「口供」と「春光」はいずれも、形式から内容からも、前連を四行ずつの二連に分けることができる。

前連 四行×二連 後連 二行（計一〇行）

そうすると、第三連を欠く凝縮されたソネットと考えることも可能になる。形式的にも内容的にも二篇とも、前連と後連の間に、すっぽりと穴があいたような大きな落差が感じられるが、それも、第三連、つまり起・承・転・結の「転」を欠くことによって生じる空白のゆえとは考えられないだろうか。

「静夜」と「天安門」も、やはり形式と内容から二連に、さらに各連が二つに分けられる。

第一連 前連 八行、後連六行（計一四行）

第二連 前連一〇行、後連四行（計一四行）

とすれば、行数の点では一四行（ソネット）が二つ並んだものとも考えることもできる。詩脚も脚韻もソネットのものではないし、第二連で前連一〇行、後連四行であるのもソネットの分連の仕方から言えば自然とは言えないが、聞一多のソネットに対する最高度の評価を考えあわせると、かすかなソネット志向を感じることができそうである。

四 『死水』のリズム(C) —— 「什麼夢？」型のリズム

この詩型は、各行の字数は異なるが、各連または詩全体の字行構成に一定の規則性がある。字数だけでなく一行の拍節数も異なり、従って一篇の詩の中に、三拍、四拍、五拍など複数のリズム形式が出現する。

「什麼夢？」で具体的に見てみよう。やはり、拍節の区切りを「/」、二音節拍を「2」、三音節拍を「3」、脚韻を「a、b、c…」(押韻していない場合はx)と表示する。

一排／雁字／倉皇的／渡過／天河 a 2・2・3・2・2 (五拍節)

寒雁的／哀呼／從她／心裏／穿過 a 3・2・2・2・2 (五拍節)

人啊／人啊／她嘆道 a 2・2・3 (三拍節)

你在／那裏／在那裏／叫着我 a 2・2・3・3 (四拍節)

黄昏／擁着／恐怖／直向她／進逼 b 2・2・2・3・2 (五拍節)

一團／激痛／沈澱在／她的／心裏 b 2・2・3・2・2 (五拍節)

天啊／天啊／她叫道 x 2・2・3 (三拍節)

這到底／到底是／什麼／意義 b 3・3・2・2 (四拍節)

道是／那樣長／行程／又在／夜裏 b 2・3・2・2・2 (五拍節)

她站在／生死的／門限上／猶夷 b 3・3・3・2 (四拍節)

煩悶／煩悶／她想道 × 2・2・3 (三拍節)

我將／永遠／永遠／結束／了你 b 2・2・2・2・2 (五拍節)

決斷／写在／她臉上／決斷的／從容 c 2・2・3・3・2 (五拍節)

忽然／搖籃裏／哇的／一陣／警鐘 c 2・3・2・2・2 (五拍節)

兒啊／兒啊／她哭了 × 2・2・3 (三拍節)

我做的／是什麼／是什麼 c 3・3・1・3 (四拍節)

各連の行数、字数、拍節数の構成に、一定の規則があることがわかる。

この詩型に属する七篇の詩の行数と連数、各連の基本的な拍数・字数構成を表記してみると、次のようになる。

「什麼夢？」 四行×四連 五・五・三・四拍 一一・一一・七・一〇字

「你莫怨我」 四行×五連 二・三・三・二拍 四・七・七・四字

「忘掉她」 四行×七連 四・三・三・四拍 一〇・七・七・一〇字

「末日」 四行×三連 三・四・三・四拍 九・一一・九・一一字

「我要回来」 五行×四連 二・四・四・四・二拍 四・一〇・一一・一〇・四字

「一句话」 八行×二連 四・四・四・四・四・一・二拍

九・九・九・九・九・三・五字

「洗衣歌」 四行／五行×六連／四行（計八連）

三・二・三・二拍／四・四・四・四拍×六連／三・二・三・二拍

六・六・六・六／一〇・一〇・一〇・一〇・八×六連／六・六・六・六字

「死水」型が四または三拍いづれかのリズムを基調とし、「收回」型が五拍のリズムを基調としていたのに比べると、それぞれ、三、四、五拍などのリズムが混用され、また一、二拍の短いリズムも出現して、変化に富んだリズムとなっている。

「死水」型と「收回」型は、行数、字数、拍数を統一しようとの意識が強く働いていたが、この詩型は、連内の字数、拍数は統一せず、むしろ変化を与え、連相互の字数、拍数構成を相似にしようとの、あるいはさらに「洗衣歌」のように、連相互の構成も必ずしも統一せず、一篇の中での構成に規則性を持たせようとの意識が強い。このように複数のリズム形式を組み合わせて使用し、連内のリズムの整合から連相互、一篇全体のリズムの整合へとリズム整合の範囲を拡大していけば、さまざまなリズム形式が無限に可能になる。聞一多は新詩の詩型の可能性について、「律詩は永遠に一つの格式しか持たないが、新詩の格式は尽きることがない」と述べている。⁽¹¹⁾ この詩型において、そのことが最もわかりやすく示されているように。

また、各連にリズムの反復と言葉の反復が頻繁に現れるのが、この詩型の特徴でもある。

「什麼夢？」 第三行

第一連「人啊、人啊」她嘆道

第二連「天啊、天啊」她叫道

第三連「煩悶、煩悶」她想道

第四連「兒啊、兒啊」她哭了

「你莫怨我」第一、五行

第一連 你莫怨我！

第二連 你莫問我！

第三連 你莫惹我！

第四連 你莫碰我！

第五連 你莫管我！

「忘掉她」第一、四行

各連 忘掉她、像一朵忘掉的花！

「我要回來」第一、五行

第一連 我要回來

第二連 我没回來

第三連 我該回來

第四連 我回來了

「一句話」第七、八行

各連 爆一声：「咱們的中國！」

このような反復の手法がこの詩型の中で多く使用されているのは、より変化に富んだリズムの中での全体のリズムの整合性への配慮、つまり、変化が与えられることによって拡散しがちなリズムを、反復によって緩やかに引き戻そうと、という配慮が働いているからではないだろうか。

五 おわりに

以上、聞一多の詩のリズムの概念と、その実践としての『死水』のリズムの構造を三つのパターンに分類して分析してきた。最後に、この文学的実験を行った聞一多の意図について、少し考えてみたい。

聞一多が『死水』の中で行った実験、つまり、新詩に形式とリズムを与えようという試みは、旧詩の打破、すなわち文語と格律の打破を唱えて誕生した新詩にとって、一見譲歩あるいは退歩のようでもある。しかし、口語使用を強調するだけで、その口語を日常語のレベルから詩的言語のレベルへと昇華させる方法を持たなかった初期の新詩の中にあって、それはむしろ積極的実験だったと評価すべきだと思われる。

聞一多は詩にはリズム、すなわち格律が不可欠であることを、次のように言う。

自然界の中にも、勿論美を見出すことはできるが、しかしそれは偶然のことだ。偶然に、話し言葉の中に詩のようなりズムを発見したとき、話し言葉はすなわち詩であると言えるのであり、詩のリズムを破壊し、詩を話し言葉と同じようにしてしまおうとするなら——それは全く詩の自殺政策である。(中略)詩が情感を吐露できるのは、全くのところそのリズムによるのだ。リズムは、すなわち格律である。⁽¹²⁾

また、格律の強調が決して復古ではなく、創造のためのものであることを次のように言う。

勿論、律詩も建築美を有する一種の格式である。しかし、新詩の中の建築美の可能性と比べれば、はるかに劣る。律詩は永遠に一つの格式しか持たないが、新詩の格式は尽きることがない。これが、律詩と新詩の異なる第一点である。(中略)律詩の格律は内容と無関係だが、新詩の格式は内容の精神に基づいて作られる。これが、律詩と新詩の異なる第二点である。律詩の格式は他の人によって定められたものだが、新詩の格式は我々自身の趣向でいつで

も作り出すことができる。これが律詩と新詩の異なる第三点である。この三つの相違点によって、我々は新詩のこのような格式が復古かそれとも創造か、進化かそれとも退化かを知るはずだ。⁽¹³⁾

伝統詩のリズム、さらに外国の定型詩のリズムを新詩に応用し、新しい生命を吹き込んで蘇生させようという試み——それは、旧詩の圧倒的な重みの前に、それに対抗しうる詩的言語たりえず停滞している観のあつた当時の新詩に対する危機感から生まれたものであり、新詩に相応しい新しい詩的リズムを創造しようという意図を持ったものであつたことは確かなようだ。

聞一多は、形式とリズムという外的力を言葉に加えることにより、言葉をより精錬し、豊かにすることができると考へた。外から内へ向かう形式とリズム（求心力）と、内から外へ向かう情緒（遠心力）とが拮抗し、緊張の中にバランスを保つたとき、そこに新しい言葉の美が生まれる。そのような詩的言語の創造を意図して、それを『死水』の中で実践してみせたのだと思う。

しかし、もしも外的力が、内的な情緒をよりよく表現する力として働かなければ、それは情緒の表出を不自由にす枷でしかない。だから、形式とリズムの強調は、そのような危険性と常に背中あわせに存在することにもなる。特に、聞一多の試みた口語格律詩は、聴覚的格律と視覚的格律の調和を強く意識する、外的力の絶対値の高いものであつたら、安易に試みればそれはすぐに内的力を拘束するマイナスの枠となり、形式化、空洞化するだろう。「当時は皆が格律詩をつくつた⁽¹⁴⁾」と言われるほどに多くの詩人たちに影響をあたえた口語格律詩が、その後作られなくなった理由のひとつは、格律詩がそのような自己矛盾を容易に克服しえない、あるいは詩人が格律詩をそのような危険性から容易に救い出せないことにあるのでないだろうか。

注

- (1) 「聞一多『死水』のリズム(一)」(お茶の水女子大学中国文学会報一―号、一九九二・四)
- (2) 『清華周刊』二二〇期(一九二一・五)。後に「風波」と改題して『紅燭』に収められた。
- (3) 『清華周刊』第七次増刊(一九二一・六)
- (4) 一九二二年三月脱稿、未刊。『聞一多研究四十年』(清華大学出版社、一九八八・八)所収。
- (5) 『詩鐫』七号(一九二六・五・一三)
- (6) 『新月』一卷三号(一九二八・五・一〇)
- (7) Elizabeth Browning "Sonnets from the Portuguese" (一八四七)から二―首を訳出したもの。第一―二〇首は『新月』創刊号(一九二八・三・一〇)、第一―二―二首は同一巻二号(同四・一〇)に発表。

(8) 『新月』三卷五、六号

(9) 『漢語詩律学』(新知識出版、一九五八・一)八九三頁

(10) 韻字は、趙元任『国音新詩韻』(商務印書館、一九三三・一一)による。

(11)(12)(13) 「詩的格律」

(14) 『中国新文学体系・詩集』朱自清「導言」

〔補〕 拍節の区切り方については、前稿の注(10)でも触れたように、統一の基準が設けられておらず、作者あるいは読者によって異なる判断がなされる場合が少なくない。従って、本稿中の区切り方が決定的なものではないことをお断わりしておく。今回、本稿で引用した二篇について、複数の中国人専門家に朗読をお願いしたが、拍節の区切り方は必ずしも同じではなかった。ただ、「韻律のリズム」よりも「意味のリズム」(前稿の注(14)参照)を優先させて読む傾向が強いようだった。本稿では、聞一多の詩論等から、彼が前者の整合を重視していたと予想し、韻律を優先させた区切り方をしたが、はたしてその予想通りであったかどうか、又、それと現代人の認識との差異等については、別に考察がなされるべきだと思う。今後の課題としたい。