

# 詩形論の原点

寺 柚 雅 人

一

日本詩にとって詩形・歌体とは、通常意味によってまとまった音節群とそららびをさしている。その結果、短歌形式は五・七・五・七・七であり、旋頭歌は五・七・七、五・七・七という歌体をもつというように詩形・歌体が説明される。日本文学史においては詩形そのものについて改めて論ずることは何もないように見える。

そして一方で、このことに関連して、われわれはもう一つ自明の知識をもっている。それは、この音節群とそららびが律を構成しているということである。五音句・七音句は読んでみるとたしかに耳に快い。この快さは五音・七音の醸成する律的刺激によるものであることをだれも実感している。

土居光知が藤村の詩「おえふ」を例にとつて、五音節・七音節の律構造をつぎのように分析してみせたのは、はるか半世紀以上も前

のことであつた。

$$\begin{array}{cccccccc} \text{み} & \text{づ} & \text{し} & \text{づ} & \text{か} & \text{な} & \text{る} & \text{え} & \text{ど} & \text{が} & \text{は} & \text{の} & \text{い} & \text{い} \\ 2 & 2 & 2 & 2 & 1 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 1 & 1 & 0 & 0 \\ \text{な} & \text{が} & \text{れ} & \text{の} & \text{き} & \text{し} & \text{に} & \text{う} & \text{ま} & \text{れ} & \text{い} & \text{い} & \text{で} & \text{い} \\ 2 & 2 & 2 & 2 & 1 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 1 & 1 & 2 & 2 \\ \text{き} & \text{し} & \text{の} & \text{い} & \text{さ} & \text{く} & \text{ら} & \text{の} & \text{は} & \text{な} & \text{な} & \text{か} & \text{げ} & \text{に} \\ 2 & 2 & 1 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 0 \\ \text{わ} & \text{れ} & \text{は} & \text{い} & \text{と} & \text{と} & \text{め} & \text{と} & \text{な} & \text{り} & \text{に} & \text{い} & \text{け} & \text{り} \\ 2 & 2 & 1 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 1 & 2 & 2 & 0 \end{array}$$

土居によれば、五音節句も七音節句ともに四音歩( ) ( ) ( ) から成っており、とすれば各句は音楽にいう小節と同様な律単位にささえられているということになる。

音節間の時間関係をこのように厳密に断定することは容易ではないにしても、五音句と七音句が等しい時間量をもつらしいことは、享受の実感にてらして言うことである。坂野信彦は、「貴族らは夕日を 火夫はひるがほを 少女はひとで恋へり。海にて」塚本邦

雄) という短歌作品を例として、二音節ぶんのはやしことを、(A)五音句のあとに入れた場合と(B)七音句のあとに入れた場合とを比較することで、このことを説明している。<sup>(2)</sup>

(A) 貴族らはホ、イ、夕日を火夫はひるがほをホ、イ、少女はひとで恋へり

海にて

(B) 貴族らは夕日を火夫はホ、イ、ひるがほを少女はひとでホ、イ、恋へり

海にてホ、イ

五音句・七音句のそれぞれの時間量がそろうようにころみた(A)では(句内の各音節の時間関係は考慮されていないのだが)、短歌のもつ律調が保たれているように感じられるが、各句の時間量が等しくなりそうもない(B)では短歌的律調は完全に破壊されてしまっているとしたしかに感受できる。後で述べるように、享受における韻律的状况をそのまま作品のもつ韻律へと移行させることには慎重であらねばならないが、享受の場からのこうしたおおかまかな把握の正当は信用すべきであろう。つまり、日本語定型詩にとって律的構造は実質的内容であるということになる。

しかし、五音・七音がなんらかの律的背景をもつことは明らかであつても、日本詩の韻律研究はいまのところそこから先へ進んでいない。むろん土居のように、五音・七音の構築する律の実体にせまろうとする動きがないわけではなく、一応の成果もみとめられるのだが、まだ確定的な考え方はないといつてよい。たとえば、もつとも広く行なわれている一説は、土居の示したごとく、各句内に他の

各音の倍の時間量をもつ一音ずつの長音があることを主張しているし、この長音の存在を否定し、各音がすべて等しい時間量をもつという推測もあるといった具合である。前者は『俳句辞典』(角川書店)はじめ数多くの定型詩歌解説書に引用されているし、『音声学大辞典』(三修社)の「音数律」の項には後者があげられている。

こうしてみると、日本詩研究のなかで詩形論がきわめて安定しているのに対して、韻律論はまだ不安定な状態にあるということになるが、詩形論も韻律論ともに日本詩の形態論的研究である点からすれば、この対立する様相は少し不可解ではなからうか。

たしかに詩形・歌体と韻律は一般に完全な同意語であるとは言えず、対象は同じであつても前者はそれを遠く見、後者は近づいて内部構造をまでさぐるうとの目論見があるかに受け取れる。それゆえ、これらを別々に取り扱うのが従来<sup>(3)</sup>ではあつた。

しかし、詩形、すなわち律文である日本詩にとっての形態とは、あきらかに詩作品の視覚的形態ではなく、聴覚的形態である。つまり律形態なのである。

したがって、日本詩の形態に関する従来の議論では、律形態の外観は五であり七であり、そしてその組合せであるが、その内部構造には不明な点があるという、一応筋を通した処理がなされていたものと推測されるのだが、しかしながらその五音・七音とは実のところ音数以外の何ものでもなく、律の外観をさえ表わしてはいないのである。音楽作品の律動を概説するのに音符数だけを示すのと同じ

空虚が、ここにはある。

詩形論が安定しているのは、詩形が五音・七音であり、その組合せであるかぎりにおいてであるが、五音・七音が詩形を表わしては、その詩形とは律形態であるならば、詩形論と韻律論とは重なりあい、ここにおいて詩形論は韻律論の混乱のすべてを背負わねばならないということになる。これは、実に驚くべきことであるが、日本詩の詩形がまだしかととらえられていないということの意味しているのである。

## 二

しかし、詩形をとらえることができないという緊迫や焦燥がわれわれにないのは、やはり五音・七音が詩形でありえたからである。詩形に着目して定型と呼んでいるところをみても、そこには詩形とその特性をおさえた満足がうかがわれる。五音・七音によって語り尽くされる詩形とはいったいどのようなものであろうか。

韻律論の方でも、律形態の特定ができないということを深刻な問題とは考えていない。たとえば、芭蕉句「ふる池やかはづ飛こむみづの音」の終句「みづの音」の律形態については、「ミズノオト」や「ミズノオト」といった異なった考え方が実に円満に共存している。これは、律形態が詩形、すなわち作品形態と切り離されていることを意味している。律文である日本詩の律形態がなぜ作品から切

り離されるのであろうか。

ここには、きわめて書字的な作品観がある。はじめに日本詩の詩形とは聴覚的形態であるとし、それならば詩形論と韻律論とは広範の交わりをもつと考えたのであるが、両者のこの断絶は、詩形Ⅱ聴覚的形態の前提をふみはずさなければ起らない。詩というものが視覚的実体であり、そこからひき出すことのできる特性を詩形と呼ぶのであれば、五音・七音は詩形でありうるし、またこの場合律形態はこうした詩形とはまったく異なる性質のものとなる。

たとえば、「ふる池やかはづ飛こむみづの音」において、このように表記されたものが作品の全体であるならば、五・七・五は表記されたものの実質をあらわす適当な方法であり、かつこれ以上適切であり、あるいは詳細であるような表現法は見あたらぬ。一方、律の場合、五音・七音の時間関係であるから、それについてこの書記から言えることは何も無い。律は作品から離れ、作品によって拘束されることもなければ、逆に作品形態を規定することも無いのである。

となると、このような考え方のもとでは、韻律論はたんに享受者の朗読に関する問題となり、当然ここに、「日本詩をどう読むか」という律把握における享受者主義の出現をみることになる。

私は日本詩にとっての形態とは律形態であり、それは作者の言語表出にともなう形態であるという考えから、作品の読み方（律）は作者によって規定されたものとして、かつて「定型詩歌はどう読む

べきか」と問い、五・七の各音は一首一拍の等時音律で読まねばならないと結論したが、これに対し坂野信彦は、「作品の読み方を最終的に決めるものは、読む者自身の美意識や言語習慣なのである」と反論した。私の考えは律把握における作者主義と言え、また坂野のそれは律把握における享受者主義と言えよう。以下、坂野の説を引く。

人はみな、みずからの好みにしたがって作品を読む。だれもが自分の読み方で読むのである。それがあたりまえであり、そうであってこそ詩歌を読む楽しみもあろうというものである。むしろそこには、おのずから一定の枠組としての形式が潜在的に作用する。しかし枠組だけで読み方が決まってしまうわけではない。われわれは一人一人微妙に異なった美意識や言語習慣をもっている。A氏がごく自然に一首の短歌作品を読むとき、そこにA氏自身の美意識や言語習慣がはたらいて、A氏にふさわしい読み方が決まる。作品の読み方を最終的に決めるものは、読む者自身の美意識や言語習慣なのである。

人々によって一般に行なわれている読み方のうち、あるものは、是とし、他のものを非とする、その裁断行為の規準となるものは、裁断者自身の美意識や言語習慣である。「どう読むべきか」を問題にする研究は、結局のところ、研究者自身の読み方を他人に強要することしかできないのである。

韻律論が学問としての公共性を獲得しようとするれば、それはあ

るべき姿の探求によってではなく、あるがままの姿の究明によってであろう。あるがままの姿の究明とは、対象の相対性をその相対性のままにとらえることである。われわれが明らかにすべきことは、「どう読むべきか」ではなく、「どう読まれているか」(また「どう読まれてきたか」)でなければならない。

寺袖論文は、韻律論にかかわる基本姿勢において、すでに重大なあやまちをおかしている。

この作者主義と享受者主義の対立は、言語作品についての根本的な認識の相違に発しており、もし私の考えに非があるならば、坂野の言うとおり、「韻律論にかかわる基本姿勢において、すでに重大なあやまちをおかしている」ことになろう。しかし、もし私の考えに誤りがないとなれば、韻律論にかかわる従来の基本姿勢の方に、そしてつねにわれわれの作品鑑賞の根底にあったと思われる書字的作品観の方に「重大なあやまち」があるということになるわけである。

さて、ここでまず注意しておきたいのは、「作品を読む」ということの意味は「作品を音声化する」ということにほかならないということである。通常「詩歌を読む楽しみ」などと言えば、「読む」は「享受する」となって作品から表現内容をひき出すことと解されるが、ここで問題にしているのはこうした意味での「読む」ではない。たとえば、「だいたい、文学というものは、読者の全面的な創造的参与をまっしてはじめて文学になるもので、そういう関与を超越

したところに自然物のように客観的に実在しているわけのものでは決してない。文字のつらなりに生命をあたえ、それを文学として存在させるものは、読者の主体的な化成作用にほかならないのである。」(『近代文学論文必携』一九六頁) というような文脈で語られる確信をこの問題にもち込んでほならない。律把握とは、表現内容をとらえるものでなく、メッセージそのものを確定することなのである。

作品とは何であろうか。

### 三

「どう読まれてるか」という観点から律把握を行なおうとする享受者主義をつきつめると、やはりそこには詩作品と韻律との完全な断絶がみられる。詩の韻律を論じながら、実のところ詩から韻律を排斥してしまっているのである。

坂野は次に言っている。<sup>(1)</sup>

歌体は、つねに客体(作品)側の条件と主体(享受者)側の条件の両方に依存している。短歌作品を散文として読むことができると、逆に散文を短歌形式の律文として読むことが時に可能なのも、これがためである。作品自体が韻律をもっているわけではない。言語作品は、それを散文として読んだ場合に散文であり、律文として読んだ場合に律文なのである。

はたして作品は韻律をもたないだろうか。散文か律文かの決定権は享受者がにぎっているだろうか。

たしかに、

原稿がおくれてしまいすみません

というような書記メッセージが単独で読者の前に供された場合、五・七・五の音節構成であることを見て取るのは容易であるもの、時間軸の上にとのように各音節をならべるかの指示はここになく、律文かどうかの判定はむずかしい。むろん判定を困難にしているのは、実のところ表現内容が詩作品らしくないことであるが、ほんらい表現内容は律形態とは別のものであるから、この点を散文・律文の判定に援用できない。

しかし、坂野のように、享受者には判定しがたいというただそれだけの理由で、享受者に判定の資格ありとするのは、まったく正当な判断とはいえないのである。

この律文解釈において、従来切り離されていた歌体と韻律が同一のものとしてとらえられている点は大いに評価されねばならないが、問題はこうして韻律にほかならぬものとして正しくとらえなおされた歌体が、音声的現象となつたがために作品そのものから遊離してしまっていることである。これは、言い換えれば、歌体のない短歌があり、形式未定の言語表出というものが存在することを意味するものである。つまり、「作品の読み方を最終的に決めるものは、読む者自身の美意識や言語習慣である」という言が真であるなら

ば、自らの表出した（表出し終わった）ことばの律形態を、その受け手である享受者に決めてもらわねばならないが、さまざまな表現主体に對して、こともあろうに律文作者の名を与えるということになるが、このことに疑問の余地はないだろうか。

もしかりに五・七・五の音節構成の言語作品が「読む者自身の美意識や言語習慣」から完全な定型の律文であると「最終的に」決定されたとする、「作品自体が韻律をもっているわけではない」のであるから、この律的定型性もまた作品のものではないと言わねばなるまい。定型が作品のものではないとすると、それはどのような定型であろうか。それはまさしく、「どう読まれてるか」という観点から享受の實際にそくしてひき出された、享受者の朗読における音律上の共通項である。しかしながら、定型とはもしそのような定型であったなら、詩形論にしろ韻律論にしろ、朗読論ではありえども、もはやわれわれの詩論とは直接の關係をもたないということになってしまふだろう。日本詩の詩論にとってこの定型の問題を避けておろすことができないのは、定型が作品の外にはなく、なかにあるからである。作品が律的定型性を内包しているからである。勿論こう述べたからといって、朗読を軽視するわけではない。韻律論の一つの目的は朗読に資することである。しかしながら、韻律論の目的としての朗読は作品の音声的形態の再構成であり、作品から必然的に規定されてくることの朗読であって、この点では、声の大きさ・質・読む速さなどについての個人的偏差としての一一般の

朗読や朗詠とははっきりと区別される必要がある。

律把握における享受者主義というのは、こうした一般の朗読のあり方の公約数を作品の律形態としようとするものである。むしろここには個々の朗読のあり方を拘束する論理はなく、こうして得た律形態であるなら他人に強要することはないのである。つまり、「どう読むべきか」を問題にする私の研究が否定されねばならないのは、享受者主義による律把握を行なった場合であるが、しかしそれは坂野自身の方法であり、従来の韻律研究の基本姿勢であっても私の方法ではないのである。

一般に朗読や朗詠は自由であるが、その自由は作品形態の自由を意味するものではない。享受者の「美意識」などというものは、そこに置かれた一定の律形態に對して發揮されるべきのものであって、作品そのものの形式を決定する手段ではない。

律文における律形態は芸術形象であり、絵画における描線や彩色に等しいものである。したがって、「どう読むべきか」は作品の形態をもとめる必然の問いなのである。

#### 四

詩的言語を日常的言語から区別しているのは、それが絶対的な區別を行なうとは言えないにしても、音響メッセージそのものが価値をもつという点である。詩的言語においては各音が伝達内容の下僕

であることから脱し、それ自身であることを主張している。

「ピエール・ギローは次のように言っている。<sup>(7)</sup>

音形と意味とは本来別ものである。したがって記号は音形としてコミュニケーションではそれ自身の価値をもたず、ただ意味をとらえるための手段にすぎない。(略)

詩ではあべこべに、音的形態は現実に価値をもち、それ自身の固有の価値をおびる傾向がある。その場合の音的形態がもつ価値は、音形それ自体にも価値があるものだから、この価値は意味作用の中だけでは完全に表現されることができず、またそこに自己を没入させることを拒否する。詩篇は聴覚的実体であり、詩は発声の技法である。

韻律論は、もともと詩作品が音声言語によるものであるところに成り立っている。音声言語の音声的あり方が詩的機能をもつのである。そしてこの場合の詩的機能は音的等価性に由来している。これに関して、ローマン・ヤークソンは次のように述べている。<sup>(8)</sup>

詩的機能の経験的な言語学的基準とは何か。特にいかなる詩的作品にも内在する不可欠の特性とは何であろうか。この問いに答えるには、まず言語行動に用いられる二つの基本的な配列様式を思い起こさなければならぬ。すなわち選択(selection)と結合(combination)である。(略) 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。

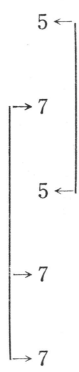
日本詩に企てられる音的等価性は類韻性と類律性であり、前者は

音位律、後者は音数律とよばれる。<sup>(9)</sup>

類韻性について九鬼周造は『古事記』からの次の例をはじめ多くの例をあげている。<sup>(10)</sup>

伊。刀古夜能 伊。毛能美許等 牟。良登理能 和賀牟。禮伊那婆 比。氣登理能 和賀比。氣伊那婆 那。迦士登波 那。波伊布登母

日本詩の詩形を形づくるのは類律性である。類律性は、短歌形式でいえば、五音節の第一句と第三句に、そして七音節の第二句、第四句、第五句の關係に指摘できる。<sup>(11)</sup>



等価性の原理はこのような同一性の關係に還元されてしまうものではない。五音句と七音句の「対照の關係」<sup>(12)</sup>においてもそれはあらわれてくる。

リズムと、その一形式である韻律は、くり返しと期待によってえられる。期待されるものがくり返す場合でも、それが期待されるだけで現われない場合でも、リズムと韻律の効果は、常に期待から生まれる。

I・A・リチャーズがこのように述べているのもやはりこのことに關係している。「期待されるものがくり返す場合」はそこに同一性の關係が指摘できようし、「期待されるだけで現われない場合」はそこに対照の關係が生じるであろう。<sup>(14)</sup>

類韻性・類律性という音的等価性はともに作者の企てによって構

築される。したがって、韻にしろ律にしろ、その音声形態をもとめる必要があるならば、当然まず「どう作られたか」を問わねばならない。

むしろ類韻関係をもった言語作品の韻を確定することがもとめられたことはあるまい。類韻である韻がわからないという事態はまず起こらないからである。享受者が類韻性に気づくためには韻の確定がすで行なわれていなければならないのである。しかし、類韻関係を形づくった行為主体はあきらかである。押韻という語がつかわれるのは、類韻関係とは企てられるものであり、しかもその企ては作者によってなされるものであることをつかんでいるからにはかからない。

類律関係もまた、それが音的等価性であるかぎり事情は同じである。ただ律の場合、坂野のように韻律研究の基本姿勢として享受者主義を堅持する立場がみられるのは、日本詩の律構造の基本原理は類律性という音的等価性にあるという認識を欠いているためであろう。定型という用語はほんらい類律性に向けられるべきであったが、この語の従来の使用はたんに音数の同一性をさすものでしかなかったのである。

坂野のさきの律文定義にみられるごとく、われわれの詩形論と韻論の多くは、その関心を書記と享受者の関係にのみ向けていた。ここには作者と書記の関係が完全に欠落している。しかし文字は「言語的コミュニケーションに対して現実に自律性をもたない、話して

とばの代、替、信号方式」にすぎないものである。話したことばの代替的信号であるということは、言語作品の内容をとらえようとする享受者には文字を話したことばの音にもどす作業が課せられるわけで、そしてそのために文字は享受者に発話の起点であるように映るのであるが、代替とはまた話したことばの音を背負っているということでもある。つまり、文字はたんに音声の原因ではなく、音声の結果なのである。

無言の作者が作成した短歌作品を享受者が声を出して朗読するという例の存在などは韻律の問題を困乱させた一つの原因であろうが、とらえ比べることのできる音響もしくは音響的イメージなしに音的等価性を実現することはできない。類韻関係および類律関係は第一次言語としての音響メッセージの出現においてすでに完結していなければならないのであり、その代替体系にすぎない書記メッセージへのあとの関与においてはじめて形成されるというものではけつてない。

類韻関係の企てを押韻とよぶならば、類律関係の企ては押律とよんでもよいはずである。また類韻性が詩作品にとって一つの詩的機能であるならば、類律性もまた一つの詩的機能である。われわれにとって詩が価値あるものであるかぎり、「定型詩歌はどう読むべきか」という問いは依然として有効である。



日本詩の詩形論と韻律論の正しい展開をはばんできたのは、それが音声（律）形態の特性に関する問題であるにもかかわらず、詩作品はつねに享受者の前に書記メッセージという姿であらわれる点であり、加えて書記メッセージは韻に結びついたものでもあっても律のあり方を反映したものでないという点である。

律についてみると、書記メッセージと音響メッセージとの間には「あ」「ア」といった一定のコードがあり、読者は当然のこと、このコードを所有していなければならない。「ふる池や」を「フルイケヤ」と読むのは読者の生理にまで密着した、読者の「言語習慣」であると言える。

一方、律にこのような「言語習慣」はない。「言語習慣」をはみ出す事項については読者の「美意識」にゆだねるほかないであろう。

「作品の読み方を最終的に決めるものは、読む者自身の美意識や言語習慣なのである」という確信をもつにいたったのは理由のないことではない。

作品は通常このようにして読まれ、それによって伝達内容がとらえられているのだが、しかしそれは読者がその「言語習慣や美意識」によってどうにか作品を読み、意味をとることができるということであって、読者が作品の読み方を決めるべきであるということを用意するものではない。

すでに述べたように、読者にとって文字が音声の原因であるのは、書記メッセージが音響メッセージの代替にはかからないからで

あって、それはまた文字が音声の結果であることを意味している。「あ」が「ア」であるのは、「ア」が「あ」であったからなのである。音響メッセージと書記メッセージとのつながりは、すでに作者の言語習慣において確定しているのである。

たしかに読者は自己の言語習慣で作品を読み、それでその意味を知ることができるが、それはそのときすでに自己の言語習慣が作者の言語習慣と共通のものであるからである。つまり、これは読める者しか読みはじめないということにすぎないのであって、さまざまな言語習慣のもとにある作品と読者を無作為に選び、組合せるならば、それでも読者の言語習慣が作品享受に有効であるというのはいくらかに偶然ではない。

同一言語のうちにあっても、むしろ言語習慣は作者と読者の間で細部まで一致しているというわけではない。たとえば古典作品を読む場合がそれで、このとき読者は作品の成立当時の音韻体系を完全な形で復原することもできない。そこで、「作品の内容をよりよく理解しよう」というところに真のねらいがあるのなら、発音の面などにこだわって、神経をすりへらしたりするのは、やめた方がよい」とされ、さらに、「その時期の発音を再現して読もうとする努力は不必要であって、古典の文章は現代語の発音で読んでさしつかえない——、というよりも、そのように努力するのは誤りであって、現代語の発音で読むべきだ」とされる。これは古典享受のやむをえないあり方であるが、この言にも書字的作品観にもとづく享受者主義

の横暴がみとめられる。作者の表出した音響メッセージは不当に軽んじられ、それ自身の価値をみとめられることなく、「作品の内容」をとらえる手段にすぎないものとされている。

このような作品享受において音的等価性という詩的機能が抹殺されてしまうのは言うまでもない。たとえば、

あふひとかきけどんよそにたちばなの

(『かげろふ日記』)

において、「あふひ」は「葵」と「逢ふ日」の二語の類韻性にもとづくかけことばであるが、読者の言語習慣によってこの類韻性をとらえることはできない。現代の発音では、「葵」||「アオイ」、「逢ふ日」||「アウヒ」となるからである。両者が「アフヒ」となって音的等価性という詩的機能を発揮するのは作者の言語習慣においてなのである。

日本詩の形態に関する議論のなかで、欠けていた最大のものは、人麻呂の「声」・芭蕉の「声」をきこうとする謙虚であり、作者のオリジナリティに対する畏敬の念であった。こう反省することはなしに、日本詩がわれわれの前にはほんとうの姿をあらわすことはないであろう。

### 注

1 土居光知『再訂 文学序説』一五二頁(昭2・2 岩波

書店)

2 坂野信彦「短歌形式論」(『短歌』昭50・11)

3 たとえば岡部政裕『万葉長歌考説』八五頁(昭45・11)など。

4 拙稿「等時音律説試論」(『文学』昭53・2)

5 坂野信彦「韻律論の基本」(『文学』昭53・7)

6 (2)に同じ。

7 アンドレ・マルティネ編『言語の本質』二四六頁(昭46

・11 紀伊国屋書店)

8 ローマン・ヤコブソン『一般言語学』一九四頁(昭48

・3 みすず書房)

9 真下三郎『国語表現法概説』六九頁〜八五頁(昭30・7

修文館)

10 九鬼周造『文芸論』二六六頁(昭16・9 岩波書店)

11 類律性は甲の短歌と乙の短歌の間にも指摘できよう。

12 ニコラ・リュウエ『言語と詩学』(『言語』昭55・11)

13 I・A・リチャーズ『文芸批評の原理』一八四頁(昭45

・9 八潮出版社)

14 本論は日本詩が律文であってはじめて成立するのであるが、律文であることの証は享受の実感にたよっているにすぎない。当然五音・七音の内部構造にこの同一性と対照性の関係があることを言わねばならないのだが、これについては拙稿「等時音律説試論」(前出)で指摘した拍音群化

の二重性を参照されたい。

15 ジョルジュ・ムーナン『記号学入門』二〇頁(昭48・6  
大修館書店)

16 小松英雄『日本語の音韻』二八八〜九頁(『日本語の世  
界 7』昭56・1 中央公論社)

(関西高校講師)