慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	もう一人のソシュール(II) : ソシュールの『原典資料』の調査から
Sub Title	Another Saussure : an examination of his manuscript
Author	小松, 英輔(Komatsu, Eisuke)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1980
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.39, (1980. 2) ,p.163- 182
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00390001-0163

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

もう一人のソシュール（II）

――ソシュールの『原典資料』の調査から――

小松英輔

《I 用語法[1]

アナグラム（換え字）という語を用いて私はいささかも、ホメーロス詩に関しても他のすべてのインド、ヨーロッパ語の古詩に関しても書記体（Ecriture）を介入させようとは思わない。アナフォニー（換え音）の方が私自身の考えではもっと正しいかも知れない。だがこの後者の用語はもしそれをつくって見ても、他の用い方即ち一つの与えられた語を完全に再生することにこだわらずに、ある幾つかのシラブルを模倣するにとどまる不完全なアナグラムを指す用語にふさわしいように思われる。

アナフォニーはそれ故私にとって与えられた語に対する単なる半諧音（Assonance）であり、多かれ少なかれ展開され多かれ少なかれ反復されるが、シラブル全体にわたってアナグラムを形成しない。付け加えておくが、《半諧音》はアナフォニーに取って代ることが出来ない。何故なら半諧音は例えば古典フランス語における意味では、人が模倣すべ

き語が（あらかじめ）あるというわけではないからである。模倣すべき語が存在する場合の与件の中において、従って私は次の区別をたてる。

アナグラム、完全な形

アナフォニー、不完全な形

他方、同じように考慮すべき与件の中で、一つの語に関係することなしにシラブルが相互に照応しあっている場合、われわれはそれを諧調音（Harmonies phoniques）と呼ぶことが出来るが、それは頭韻（アリテラシオン）、脚韻（リム）、半諧音（アソナンス）等すべてを含むものである。

II　ホメーロス詩が何かアナグラムとかアナフォニーとかを知り得たと想像するためには、アプリオリにいかなる根拠が存在するか。それは私にとってラテンのサトゥルヌス詩から出発した研究の全体に結びつけられることだ。この詩の韻律法（Métrique）が捲き起す諸問題の他に、私はサトゥルヌス詩のすべて他の部分を通じて音的法則（Lois phoniques）の痕跡（Traces）を認めることが出来たと思う。頭韻法（Allitération）はその特徴の一つとしていつも認められて来たが、それはこの音的法則の特殊なあらわれの一つにすぎず、付け加えていうべきはその最も無意味なあらわれの一つであるということである。

私の結論においては、ただ単に頭韻法が語頭のアクセント化に結びつけられていないばかりではなく、――このことは常にサトゥルヌス詩の韻律法（Mètre）を判断したり、或い音律論（Rythmique）か韻律論（Métrique）かの解釈を判断する際の思わぬ大障害であったが、語頭の頭韻（アリテラシオン）はいかなる重要性ももたず、そして誤りはすべてのシラブルが頭韻を踏み或いは類音を持ち（Assoner）、何らかの音的諧調の中に含まれているということを理解しないことにある。

困難が起るのは音的諧調の形式(ジャンル)が変るからで、それもアナグラムとアナフォニー(一つの語、一つの固有名詞に向う形)から、模倣すべき語の所与をはなれて単なる自由な照応に至るまで様々である。

これらの典型の簡単な手掛りとして(何故ならいかなる場合にも、ここでサトゥルヌス詩の私の理論を披瀝しようなどとは思いも及ばないことだから)次の一例を挙げる。

Taurasia Cisauna Samnio cēpit

これは完全に Scīpio の名を含んだアナグラム詩である。(音節 cī+pĭ+iŏ の中とそれ以外に、ほとんどすべての Scīpiŏ の語が戻って来る語群の冒頭におかれた Samnio cēpit の S を考慮に入れ、cēpi を Cisauna の cī によって修正するにしても。[2])

Mors perfēcit tua ut essēnt—

これはアナフォニーを含む半句で、そのモデルとして、

Cŏrnēlĭŭs

の母音を含み

ŏ-ē-ĭ-ŭ

を厳格な順序で再現することから始まっている。ただ一つの欠点は〈pĕrf〉の短い ĕ だが、それは少なくとも e の響から遠くはない。ŏ-ē-ĭ-ŭ のあとは a の介在を経て、アナフォニーの中にとどまる母音構成の ŭt essēnt が来る。(ă は介在の記号か、或いは Cornēliă〔氏族名〕への言及である)。

以上はアナフォニーの様々な形式(ジャンル)の一つにすぎない。だがそれと同時に、

――ある場合はアナフォニーと競合する形で

――ある場合は模倣する語の全くの外部で厳密な《結合法》によって、即ち偶数の反復によって表現されるところのあらゆる要素の照応がある。かくしてわれわれはこの点に関して Scipio〔注 Cornelia という氏族の家族名〕のほとんどすべての詩句を分解することが出来る。例えば

Subigit omne Loucanam opsidesque abdoucit の中でわれわれは

2 fois *ouc* (L*ou*canam, abd*ou*cit)

2 fois *d* (opsi*d*esque ab*d*oucit)

2 fois *b* (su*b*igit, a*b*doucit)

2 fois *-it* (subig*it*, abdouc*it*)

2 fois *-ĭ* (subĭgit, opsĭdes-)

2 fois *ă* (Loucanăm, ăbdoucit)

2 fois *ŏ* (ŏmne, ŏpsides-)

2 fois *n* (om*n*e, Louca*n*am)

2 fois *m* (o*m*ne, Louca*m*am)[3]

を見る。主だった残余はまさに前行の詩句が未決のまま残していったものに照応する。

事実 opsides の p（最後の一行）は Cēpit（終りから二行目）の p に等しい。[4] この二行はそれぞれの詩句では対応

しないが、行から行にわたって相互に相殺されるものである。

完全な偶数の分布を得ることは稀である。例えば *c* の音は Loucanam opsidesque abdoucit においては、前行の Taurasia Cisauna Samnio cepit を考慮しても、奇数である。

しかし、これだけですでにすべての語が2/3の文字で偶数となるように結合されるべく期待する十分な理由となり、また3/4以上が競馬用語でいうかくのごとく《得点（ペルフォルエンス）》を常に挙げているのである。(5)

Livius Andronicus と Naevius の文学上のサトゥルヌス詩人の検討は同じ音的配慮を明らかにする（両者の作品は断片的で、アナフォニックかアナグラミックか断定出来ない）。かくして連続する Naevius の二行詩において、

Sēsēqvĕ iĭ perīre māvolunt ibīdem

Qvam am stupro redīre ad svōs pŏpŭlārīs

われわれはすべての要素がほとんどいかなる残余もなく偶数によって対にされていることをきわめて容易に見てとることが出来る。

Vers I: 2 fois *sē-* (*sēsēq*ve)

2 fois *v* (-q*v*e, ma*v*olunt)

2 fois *r* (pe*r*ire)

2 fois *m* (*m*avolunt, ibide*m*)

2 fois *ī* (perīre, ibīdem)

2 fois *ĭ* (*ĭ*ĭ, *ĭ*bīdem)

2 fois *ĕ* (p*ĕ*rīr*ĕ*)

2 fois *ĕ* (sēsēqv*ĕ*, ĭbīd*ĕ*m)

Vers II : 2 fois *ă* (qv*ă*m, *ă*d)

2 fois *ŏ* (stupr*ŏ*, sv*ŏ*s)

2 fois *ī* (red*ī*re, popular*ī*s)

2 fois *ĕ* (r*ĕ*dir*ĕ*)

2 fois *ŭ* (c*ŭ*m, st*ŭ*pro)

2 fois *m* (qva*m*, cu*m*)

2 fois *s* final (sva*s*, popularis)

2 fois *s* initial (*s*tupro, *s*vos)

2 fois *r* (*r*edi*r*e)

2 fois *r* (stup*r*o, populā*r*īs)

2 fois *d* (re*d*ire a*d*)

2 fois *c* (*q*vam *c*um)

2 fois *v* (q*v*am, s*v*as)

Résidu du vers II

p impair (3 fois) Stu*p*ro, *p*o*p*ularis.

l impair (1 fois) popu*l*āris

a impair (1 fois) pŏpū*l*āris

o et ŭ (1 fois chaque) pŏpū*l*āris

t impair (s*t*upro)

Résidu du vers I

p impair (1 fois) *p*erire

l impair (1 fois) māvŏ*l*unt

ā impair (1 fois) m*ā*volunt

ŏ et *ŭ* (1 fois chaque) maŏ*l*ŭnt

ī impair (mavolun*t*)

その結果、詩の第一行で未解決であった要素（*p*, *l*, *t*, *ā*, *ŏ*, *ŭ*）と、埋合せが行なわれるべく奇数のままおいておかれた第二行におけるこれら六つの要素の正確な繰り返しの間には、明らかな照応関係がある。いずれにせよ埋め合せは厳密な意味で正確ではない。次の要素は対応形を持たない。

第一行の ī, ĭ の二つ目の *i*

sēsēqvē の *q*（何故なら第二行に二つの *c* があるから）

ibidem の *b*

同じ語の *d*（何故なら第二行に二つの *d* があるから）

第二行なし、

第一行だけが宙ぶらりんになるという事実、或いはこの行だけが宙ぶらりんになるように数を整えうるという事実は、それ自体が特徴的で、第一行と二行のあいだに存在する軽い計数ミスは第一行が自らそれ以前の詩行の支配下におかれるという事実に帰せられることを証明しているように思われる。しかしたとえ逆の場合を、つまり二行詩（ディステック）の完全な独立を仮定して見ても、4/5 の音的要素を偶数でこの空間に列べるという条件で、この二行の詩をこじつけるというのは偶然の業ではなく、ただめざましい努力によるものであると言うべきである。

サトゥルヌス詩人によってつちかわれた音的諧調の中に脚韻（Rime）があるが、これはしばしば用いられ様々に組み合される。

Hoc est fac*tum*/monumen*tum*//Maarco/Caicilio//

Hospēs/gratum ēst//qvom apud me*as*/restitisti seedēs//

Bene rem Jerās/et valeās//dormiās sine qurā.

しかし脚韻が明らかであるとき、この特殊な戯（ジュー）れにしか興味を示さず、それとは逆にそれらを時としては二種類とか三種類のより広範な音的結合の存在の単なるあらわ（シーニュ）れとしてとらえないのは、大方の場合誤っているのである。このようにして上の三行詩（トリスティック）においても、要素の偶数は同じように求められた事であることがわかるであろう。

2 fois *l*　(Caisi*l*io, va*l*eas)

2 fois *p* (hos*p*es, a*p*ud)
4 fois *st* (e*st*+e*st*, et re*st*titi*st*i)
2 fois *g* (*g*ratum, *g*eras)
2 fois *ho* (*hŏc*, *hŏ*spes)
2 fois *v*-consonne (q*v*om, *v*aleas)
2 fois *nĕ* (be*nĕ*, si*nĕ*)
2 fois *n* (mo*n*ume*n*tum)
2 fois *d* (ap*u*d, see*d*es)
2 fois *d* (*d*vene, *d*ormias?)[6]

cの数は、母音の前で *hŏc* を発音法にあわせて hŏcc と読むという条件で偶数である。もし QVRA のcがQと書かれているとするならば、それはQが QVOM と対をなすことを特に強調したいからだ。しかしながら私と同じくあなた方が認める数多くの問題、それも要素が書記法（エクリチュール）の諸点に触れるや否や提起される問題は、私が根本的に分析しようと考えるにはあまりに大きすぎる。とりわけ MAARCO が（Seedes と比較せよ）、自らa＋aによって埋合される *āā* の対を得るために AA と書かれたのではないかとする問題を問うべきである〔注 seedes も sedes と記すのが普通〕。その代りにāと記せば、もう一つ他のāを埋め合せに要求するところであった。

以上の他に、幾つかの碑文（inscription）が引き起す疑問、それも音的要素の算術を極度にむづかしくする性質の疑問が付け加わる。即ち墓碑（inscription funéraire）や奉納碑（inscription votive）において、個人の名前——或いは

神の名前――を形づくる文字は、多分逆に他の例とはちがって奇数であることを強いられる。この問題はそれ自身、韻文で書かれたテクストの他に、D.M. PVBLI CORIVELI 等のように献辞が書かれてあるケースによって複雑化される。このような場合、献辞をひっくるめるか否かによって、奇数音は再び偶数音となって解決するかも知れないのだ……伝々。

細部の解決がいかなるものであろうと、私としてはラテン語のサトゥルヌス詩の研究から次の確信を得るにいたった。

(a) この詩法は完全に音的配慮によって支配され、あるときは内的で自由であり（要素相互間における組合せ或いは脚韻による照応関係）、またあるときは外的な即ち Scipio とか Jovei とかいった名前の音的構成にインスピレーションを受ける。

(b) この一般的な音的配慮の中では、頭韻法（Allitération）或いはより特殊な頭文字間の照応は何の役割も果さないこと。即ちせいぜいそれは脚韻（Rime）が一方ではたすのと同じ役割、或いはそれ自体一般的傾向に合致した偶然か飾りかにすぎない語尾間の照応（コレスポンダンス）にすぎないこと。

(c) 付け加えていうと、私がサトゥルヌス詩の韻律的（Métrique）形態について到達した結果は何ら困難をもたらさないばかりか、冒頭のシラブルは詩句にとっては特に重要ではないかも知れないという考えと完全に一致する。いかなる体系（Système）においても、たとえそれがリズム体系であろうと忘れて欲しくないことは、サトゥルヌス詩の語頭々韻シラブルが規則的な強拍（Ictus）に照応するとは特に証明されえないことであった。

この予備的解説を閉じるにあたって、私が提示する見解にまさに私を導いていってくれたもう一つの例を挙げる

なら、この見解は次のような語句において、次のように言うことに要約されるといえよう。

Ibi manens sedeto donicum videbis　(Livius)

-bi- (ibi, videbis) 或いは -dē- (sedēto, vidēbis) の照応は、そのどちらもが語頭に関係しないにもかかわらず、人々がそれによってサトウルヌス詩を《頭韻詩》となした語頭の頭韻のすべての例と同じ位重要なものである。頭韻を踏む音構成(フォーム)とどのシラブルにもかかる音構成との間の明らかに計り難い相違は、われわれが語頭に固執する限り問題になるのは詩句のリズムであり、またそのリズムこそが、更に強く自分に標識を与えようとして、詩人の側からは何ら語の分析を必要としない原則のもとに、似たような語の初まりを呼びさますと思われることに由来する。同じ観察は脚韻(リム)についても、少なくとも何らかの体系(システム)の中では当てはまる。しかしそれとは逆に、すべてのシラブルが音的シンメトリーに貢献しているかも知れぬとわかれば、その結果として、これらの結合法を規定しているのはもはや詩句やそのリズム的図式(シェマ)に立脚している何ものかではなく、詩そのものから独立した第二の原則が、受け容れられる詩の形態を作り出すために第一の原則に結びついたのだということがわかる。詩の脚韻や強勢(アクセント)の構成から完全に独立した詩 (Carmen) のこの第二の条件を充すために、詩人は語の音的分析に身をゆだねていた、そして身をゆだねることを通常の職業としていたということ、そしてインド・ヨーロッパ語の最も古い時代から、ヒンドゥ人の *Kavis*、ラテン人の Vātēs (詩人) の優越性、その特殊な性質を形成して来たのは、おそらくこの語の音声的形態の科学であると事実 (これがここにおける私の主張(テーズ)なのだから) 私は断言しているのである。

ヴェーダ詩

前述の仮説から、われわれはそれを二つの面から問うことが出来る。

(1) 讃歌(イムヌ)における、讃歌の対象となる聖なる名前に属するシラブルの再生。このジャンルにおいてわれわれが見い出すのは、厖大な資料である。インドラ（因陀羅）に対するいくつかの讃歌においては、事態はあまりに明白だったので、人々はそこからこれらの讃歌に対するいわば不都合な性格をこしらえてしまったが、われわれの見解からすれば、これこそ詩におけるインド・ヨーロッパ語の原則である。しかしわれわれはほとんど手当り次第に例を挙げることが出来るのであり、例えば Agni Aṅgiras に捧げられた讃歌は、聖なる名前のシラブルをまねる主だった配慮を示しつつ、Giraḥ（歌）、Aṅga（結合）等の一連の語呂合せであることがわかるであろう。

(2) 例えば要素の偶数によって構成された音的諧調。第一級の二つの困難が一挙にこの点に関する完全な調査に対立し、私は現在まで持ちえた限定された時間の中で、それらを解決出来なかった。即ち *Sandhi* の問題。われわれは正確ないかなる相(ファーズ)を仮定すべきかあらかじめわからないし、その結果、例えば *dēvāsti* の相のような ō が hōtāram の相のごとき ō に比較出来るのか、或いは ā か、さらには āz か等。

加筆修正（Interpolations）から来る障害。最も困難にみちた作業が何ら意味を持たなくなるには、五十行の詩の中の一行だけが加筆修正されればそれで充分だ。――私は次のことを確めて逆の満足を得たと思っている。即ちリグ・ヴェーダ（Ṛg-vêda）の最初の讃歌は、もしわれわれが九つ目の詩節(スタンス)（明らかに付け加えられたものだが）を考慮に入れると、何一つ充分な数字を与えてくれないのだが、最初の八行の詩節だけを取り上げる限り、すべての

子音は偶数となって解決するのだ。母音の数はといえば、すべて三の倍数となっているのである。――私のヴェーダ研究をこれ以上押し進めなくとも、母音の法則はともかくとして、子音の偶数性についてはしかしながら絶対的に非難の余地のない数字を与えてくれる幾つかの小讃歌を私は持ち合せているのである。

〔リグ・ヴェーダは音声的（フォネーコ・ポエティック）詩的分析が行なわれるや否やごく当然のことに思われるところの、大昔の文法的（グラマティコ・ポエティック）詩的分析の証拠にもなるものだが、そのことを確かめずにして私はリグ・ヴェーダの第一讃歌に移るわけにはいかない。この讃歌は実質的に Agni（阿耆尼）の名前を曲用（デクリネ）させたもので、ある詩句は *Agnim* îḍê で、他の詩句は *Agninâ* rayim açnavat で始まり、或いは *Agnayê, Agnê* 等で始まる詩句の連続が、神の名のために何ら意味するところなく、純粋の偶然で詩節の冒頭に置かれた名前の様々なケースを提供するのだと考えるのは事実上大変困難であろう。詩人が宗教的或いは詩的法則によって一つの名前をまねるよう余儀なくされるや否や、その名のシラブルを区別するように導びかれたあとで、彼は欲せずしてその名の形態を区別するように仕向けられていたのは明らかである。というのもその音的分析は、例えば *agninâ* の場合は正しいが、*agnim* 等の場合は（音的には）もはや正しくないからだ。従ってただ単に音的な側面から見ても、神或いは詩的な法則がみたされるには、名詞の様々な形に注意を払わなければいけなかったのだ。それもまた、忘れてはならないことだが、「名格」(Nominatif) のように特定の形が、体系的なギリシャ語文法を通じてわれわれに対して持っていた役割（なかんずくわれわれ自身にとっても間違えやすいのだが）を持っていてはいけないのである。

私はインドの文法学が、音的な面からも形態論的な面からも二重に、神の名の形（フォルム）を考慮に入れて詩 (Carmen) を製作するために、詩の中で従わなければならない方法に関して言えば、インド・ヨーロッパ語の伝統にこのよう

に連なっていることに驚かないであろう。

特にヴェーダのテクストそれ自体について、またそのテクストがそこに大昔から伝えて来た精神(エスプリ)について言うならば、この精神は文字に対する執着によってインド・ヨーロッパ語詩の第一原則に合致するものであり、そして私が今考えているように特にヒンドゥ語の或いは特に宗教に関する要因(ファクター)以外に、文字に対するこういった迷信についていうならば、それが何かを呼び起す (Invoquer) のにすぐれて適合していることがわかるであろう。

讃歌中の *Pada-pâtha* のテクストが、伝統によってその価値を知られている、従って詩句に関連した音的照応(コレスポンダンス・ソオニック)を守るように運命づけられたものでないかどうか、私は自分の見解を保留するとしても、このテクストは詩句の外に語の形態(フォルム)を打ち立てようと欲するものであると思われるのである。しかしながらそれは私のなしえなかった、そして明らかに計り知れない程の一つの研究を必要とすることであろう。

ゲルマンの頭韻詩

サトゥルヌス詩におけるラテン語の頭韻(アリテラシオン)の事実を、詩句のリズムに結びつける根拠は何もないが、――それも語頭にアクセントを置くラテン語の状態を仮定してさえそうだが――それとは逆にゲルマン語の頭韻を踏んだ語頭（古代スカンジナヴィア語、古代サクソン語、アングロ・サクソン語そして二三の高地ドイツ語のテクスト）は、いわばまさに詩句のリズムと一体をなしている。その理由は、(a) 詩句は語のアクセントの上にリズムを持ち、また基礎を持っている。(b) 語のアクセントは語頭にある。(c) その結果もし子音の等しさによって語頭を強調するならば、同時にリズムを強調したことになるのだから。だが歴史的に見て、ゲルマン語の頭韻法を原型と見なす代りに――それによって人

々は多かれ少なかれラテン語の頭韻法、ラテン語のリズムそしてラテン語のアクセント法を判断して来たのだが――それとは正反対の推理、つまりゲルマン語の方こそとりわけよく知られた変化によって、詩法の一般的モデルとしてそこにおいて有名になった形にたどりついてのではないかと推理する根拠があるのではないかと問うことも出来る。

(a) もし語頭の次のシラブルがゼロに落ち、或いはそのシラブルの基本的実質を形成していたものの最小の表象に陥るならば、また (b) ラングが語頭のアクセントを取り去ってしまうならば、インド・ヨーロッパ語から伝わるそしてそれ自体においてシラブルの全体性にかかわっていた音的伝統を継続するためには、語頭の文字以外の何ものも――単なる言語学的現象によって――残らないのは当然のことだ。

ゲルマン語系が fá（取る）と fǽr（美しい）（古代スカンジナヴィア語）で韻を踏ませるのは、われわれの理論からいけば、『心ならずも』そうなったことだ。一方はゲルマン語の ×fanχan (p) 他方は ×fayraz である。

その結果、作詩法の形態が国語体系によって伝達される場合の基礎から出発しても、或いはその形態が詩によって伝達される場合の基礎から出発しても、いずれの場合も、fayraz の γ と他のものの間に存在する同音異綴 (Homophonie) 或いは fanχan の χ と他のものの間にある同音異綴はもはや存在しないことは確実である。ただ f だけが変らないものとして残り、そしてアクセントがそれを支えたのでこの語頭の要素こそが、語頭や語の中間或いは語尾における語のすべての要素のあいだの大きな押韻体系の最後の残りとして（偶然によって）存続しつづけるのである。

なかんずく私はゲルマン語系においてさえ、すべての種類のシラブルに関係する完全な押韻の痕跡を発見することをいちはやくあきらめてしまおうというのではない。私は簡単な例として、ノルマン人に対して八六四年に収められた勝

利をうたった詩の、脚韻を踏むと同時に幾分頭韻をも踏んだ詩句を引用する。その第一行は次の通りである。

Einan Kuning weiz ih, heizit er Ludwig

ここではすべての脚韻すべての頭韻の他に、-eiz- のシラブル（同じく -eizi-）が "*weiz ih, heizit*" の中で繰り返されていることがわかる。私がこの例を取り上げることが出来るのは、勿論何事かを証明するためではなくて、頭韻を踏むゲルマン詩に対してさえ、私の考えがいかなるものであるのかを示すためである。（或いは脚韻を踏むゲルマン詩でも。だがゲルマン詩において脚韻が現われるのはもっぱら模倣によるもので、私はその問題を度外視することが出来る。）

こうして語の音的実質（Substance phonique）を分析するインド・ヨーロッパ語の詩の所与から出発して（そこから音響的連続（セリー・アクスティック）を生み出そうと、或いは人がある名前に言及するとき意味（セリー・シニフィカティヴ）を担った連続を生み出そうと）、始めて私はゲルマン人の有名な Stab をその三つの意味で理解出来たように思う。即ち (a) 捧（Baguette）(b) 詩の頭韻的音素（Phonème allitérant de la poésie）(c) 文字（Lettre）。

詩の音的要素は数えられなければならなかったのではないかと疑問を呈しただけで、それらをうまく数える確信を得るために書記法（エクリチュール）を用いているわれわれ自身に多大な注意を払わなければならないため、それらの要素を数える困難をあげつらう反対意見が出て来る。かくしてわれわれは直ちに次のような考えを抱く、というか次のような考えを予見出来る。即ち詩人（Vātēs）の仕事（メチエ）が音を決った数に組み合せることにあるならば、それがいわば可能になるのは、異なった色の小石とか或いは異なった形の捧（バゲット）のような外部の記号にたよるしかないのだと。これらの捧は詩（カルスン）の中で使用さ

れて d とか k などの音の総和を代表し、作詩が進むにつれて順次右へ左へと移動していったのであり、[7] 幾つかの d や k の音をそれ以後の詩句には使えなくしたのである。（六行から八行の短い詩から出発すべきである。碑銘（Elogia）或いは幾つかのヴェーダ讃歌、ゲルマンの呪術的唱文がそのよい観念を与えてくれる）。その結果先験的（アプリオリ）に述べるとしても、バゲット（*Stab* 或いは *stabo*）と音素（フォネーム）の関係は、もし詩が「音素」を数えることにあるのならば絶対的に自然で明白なものであると思われるのである。それに対して私は頭韻詩の通常の概念で、*stab, stabo* に頭韻文字或いは文字のいかなる意味をも見つけることは出来なかった。それでは何故文字がバゲットによって示されたのであろうか？　不思議だ。

Stab に関するすべての問いは、もしわれわれが運悪くそこに buoch（そこに文字（キャラクテール）を描くことの出来たぶなの木の皮）の問題をからませなければ、もっとはっきりしていたであろう。これらの二つの植物界の物体は、ゲルマンのエクリチュールの問題においては完全に区別されているのであって、私が今述べたことから結果するように、私は *stab*＝音素をすべてのエクリチュールの以前にあるものと考える。現在のドイツ語の合成語 *Buchstabe*（表面上は《ぶなの木の捧》の意味）において前に付く *buoch* とは完全に独立したものとして。[8]》

以上の引用からソシュールのテーズは明確である。彼のテクストにそってその言葉通りにいうならば、言葉が音的要素として、充溢した現前性としてよみがえる前に、テクストの中に沈黙のエクリチュールとして、言葉の非人称的記憶として書物や碑銘の中に閉じ込められていなくてはならぬ。頭韻や脚韻による音の照応は昔から詩のリズム（この言葉の現前性）を構成する上に欠かせない修辞法であった。これらは詩の内部に由来する音の組合せの照応であったが、

『それとは逆に、すべてのシラブルが音的シンメトリーに貢献しているかも知れぬとわかれば、その結果として、これらの結合法を規定しているのはもはや詩句やそのリズム的図式（シェマ）に立脚している何ものかではなく、詩そのものから独立した第二の原則が、受け容れられる詩の形態を作り出すために第一の原則に結びついたということがわかる』（一七三頁）。ヒンドゥ詩人、ラテン詩人の優れた性質は詩の言行為（パロール）から独立した、この「語の音声的形態の科学」の中にある。ソシュールは事実上、エクリチュール（言行為（パロール）に外在する要素）の研究を目的としていたのだ。従って『これが私のテーズ（論文の命題）だ』と言われている個所を別の言葉で要約すれば、この研究の目的は

(1) 詩句の読解コードは詩句そのものに内在する音的要素（Elément Phonique）――旧い修辞法によるリズムの図式（Schéma métrique）例えば頭韻（Allitération）や脚韻（Rime）などの押韻法――ではなく、

(2) 詩に外在する第二の読解コード（『詩そのものから独立した第二の原則』）の探究である。詩を生み出すモティーフとなるもの（「テクストの生産性」）は詩の意味（詩人が読者に伝えようとするメッセージ）ではなく、また旧修辞法による音の照応（Euphonie 好響性といわれるもの）でもなく、ある特定の音素（またはそのかたまり）、例えば神の名、有名な一族の名、英雄の名のイニシャルの散種（Dissemination）であると言っているのである。これがソシュールの『アナグラム』研究のテーズである。

（未　完　一九七九年十月）

（注）

(1) ジュネーヴ大学図書館蔵原資料

© Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Ms. fr. 39631/5

冒頭の余白に《1er cahier à lire préliminairement》と記してある。薄い表紙のとれた学生用ノートに青インクできちんと清書され、二〇頁まで番号が打ってある独立したノート。このテクストはスタロバンスキーによって部分的に公表されているが、

全文が公開されるのはこれが始めてである。

(2) (原注) Samnio は奪格(アブラティフ)(位格(ロカティフ))である。アナグラムに注意せずわれわれがそうではないのかと思っていたように。

(3) (原注) 《何故 *OmneM* Loucanam とならなかったか。まさにここにおいて私は一連の実例によって、碑銘のサトゥルヌス詩において古形として時として通用していた形の不正確さが意図的であり、この詩の音的法則と関係があることを証明しえたと思う。*Omnem* とすればMを奇数にするところであった！

(4) (原注) 同様に Opsidēs- の ē と Cēpit の ē も相等しい。

(5) われわれはマラルメの有名な詩でこの事実を確めることが出来る。

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême

[la ʃəvəlyʀ vɔl dyn flam a lɛkstʀɛm]
1 2 . 3 4 3 5 6 7 4 a 5 b 6 . . c 8 2 1 9 d e 7 9 8

a b c …で記した余りの音素は次行で相殺される。

Occident de désirs pour la tout déployer

[ɔksidã də dezizʀ puʀ la tu deplwaje]
a d b c e

第一行目の二八の音素中、第二行目までに完全に相殺されなかった音素は [ʃ] [n] [t] だけで、《得点率》は九〇パーセントである。

(6) (原注) 〔Bene の代りに〕 dvēne とする仮設は *b* (弧立している) を消し去ると同時に、*d* の均衡を打ち立てるに好都合である。そしてこの仮設は記載(アンスクリプション)の三行目が古い形式であることを認めれば弁護されうる (それが (*a*) 詩人の側によるものか (*b*) 彫工師の側によるものか詮索しないことにして)

(7) 原文は《……passaient successivement de droite à gauche》である。詩句の右から左へと回帰的(レキュルシヴ)に読まれるという意味にも解釈される。

(8) (欄外原注) すべては私がここで残しておくタキトゥスの詩の一節の解釈をまたなければならない。

(附記) すでに用意されたソシュールの長い引用に対する筆者自身の論文の部分は、誌面の都合で他の機会にゆずられることになった。読まれる方の寛恕を乞う次第である。

parler d'harmonies phoniques, ce qui comprend toute chose comme allitération, rime, assonance, etc.

II. Quel support existe t'il à priori pour imaginer que la poésie homérique ait pu connaître quelque chose comme l'anagramme ou l'anaphonie?

Ceci se rattache à un ensemble d'études qui sont parties pour moi du vers saturnien latin.

En-dehors des questions que soulève la métrique de ce vers, j'ai cru reconnaître à travers tous les restes de poésie saturnienne, les traces de lois PHONIQUES dont l'allitération, qu'on a de tout temps admise comme un de ses caractères ne serait qu'une manifestation particulière, et une des plus insignifiantes manifestations, comme il faut l'ajouter.

Non-seulement, dans mes conclusions, l'allitération ne serait pas liée à une accentuation de l'initiale — ce qui a toujours été une grosse pierre d'achoppement pour juger du mètre du saturnien, ou pour se décider entre une interprétation rythmique ou métrique —; mais l'allitération initiale ne possède aucune importance particulière, et l'erreur a été de ne pas voir que toutes les syllabes allitèrent, ou assonent, ou sont comprises dans une harmonie phonique quelconque.

La difficulté vient de ce que les genres d'harmonie phonique varient, et varient depuis l'anagramme et l'anaphonie (formes qui se dirigent sur un mot, sur un nom propre) jusqu'à la simple correspondance libre, hors de la donnée d'imitation d'un mot.

Comme indication sommaire de ces types, puisqu'en aucun cas je ne puis songer à exposer ici ma théorie du Saturnien, je cite:

Taurasia Cisauna Samnio cepit

Ceci est un vers anagrammatique, contenant complètement le nom de Scipio (dans les syllabes cī + pĭ + ĭŏ, en outre dans le S de Samnio cepit qui est initial d'un groupe où presque tout le mot Scipio revient. — Correction de -cepi- par le ci- de Cisauna).

Samnio est à l'allatif (locatif) comme on l'avait soupçonné sans faire attention aux anagrammes.

Mors perfecit tua ut essent —

Ceci est un demi-vers anaphonique qui prend pour modèle les voyelles de

Cŏrnēlĭŭs,

ソュシールの原典資料（本論の164頁以下に当る） © Bibliothèque publique et universitaire de Genève