

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	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00390001-0163">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00390001-0163</a>

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.

## もう一人のソシユール(II)

——ソシユールの『原典資料』の調査から——

小 松 英 輔

### ⤴ I 用 語 法<sup>(1)</sup>

ア、ナ、グ、ラ、ム(換え字)という語を用いて私はいささかも、ホメーロス詩に關しても他のすべてのインド、ヨーロッパ語の古詩に關しても書記体(Ecriture)を介入させようとは思わない。ア、ナ、フ、ホ、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、ホ、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、ホ、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、一つの語に關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、アブ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 (Alliteration) 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たず、そして誤りはずべてのシラブルが頭韻を踏み或いは類音を持ち (Assonance) 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ジヤンネの形式が変るからで、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ひ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 Scipio の名を含んだアナグラム詩である。(音節 ci + pi + iō の中とそれ以外に、ほとんどすべての Scipio 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 ci によって修正するにせよ。)

Mors perfecit tua ut essent —

これはアナフォニーを含む半句で、そのモデルとして、

Cornelius

の母音を含み

o — e — i — u

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  $\langle \text{pet} \rangle$  の短い e だが、それは少なくとも e の響から遠くはない。o — e — i — u 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 ut essent が来る。

(a) は介在の記号か、或いは Cornelia 「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さまざまの一つにすぎない。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 Conelia と同じ 氏族の家名] 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* (Loucanam, abdoucit)
- 2 fois *d* (opsidesque abdoucit)
- 2 fois *b* (subigit, abdoucit)
- 2 fois *-it* (subigit, abdoucit)
- 2 fois *-i* (subigit, opsides-)
- 2 fois *a* (Loucanam, abdoucit)
- 2 fois *o* (omne, opsides-)
- 2 fois *n* (omne, Loucanam)
- 2 fois *m* (omne, Loucanam)<sup>(3)</sup>

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 *Cepit* (終りから二行目) の *p* に等しい。<sup>(4)</sup> 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。例えは、の音は Loucanam opsideſque abducit においては、前行の Taurasia Cisauua Samnio cepit を考慮しても、奇数である。

しかし、これだけですべての語が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<sup>スルフォロンヌ</sup>点》を常に挙げているのである。<sup>(6)</sup>

Livius Andronicus と Naevius の文学上のサト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、

Sēsēqvē īī perire māvolunt ībidem

Qvam am ſtupro redire ad svōs pōpūlaris

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- (sēsēqvē)

2 fois v (-qvē, māvolunt)

2 fois r (perire)

2 fois m (māvolunt, ībidem)

2 fois ī (perire, ībidem)

- 2 fois *i* (*ī*, *ībidem*)  
 2 fois *ĕ* (*pĕrĭrĕ*)  
 2 fois *ĕ* (*sĕseqvĕ*, *ībidĕm*)
- Vers II : 2 fois *ā* (*qvām*, *ād*)  
 2 fois *ō* (*stuprō*, *svōs*)  
 2 fois *ī* (*redĭre*, *popularĭs*)  
 2 fois *ĕ* (*rĕdirĕ*)  
 2 fois *ū* (*cūm*, *stūpro*)  
 2 fois *m* (*qvam*, *cum*)  
 2 fois *s* final (*svas*, *popularis*)  
 2 fois *s* initial (*stupro*, *svos*)  
 2 fois *r* (*redire*)  
 2 fois *r* (*stupro*, *popularis*)  
 2 fois *d* (*redire ad*)  
 2 fois *c* (*qvam cum*)  
 2 fois *v* (*qvam*, *svas*)

Résidu du vers II

*p* impair (3 fois) *Stuþro, þoþularis.*

*l* impair (1 fois) *populáris*

*a* impair (1 fois) *pöþuláris*

*o* et *ü* (1 fois chaque) *pöþuláris*

*t* impair (*stupro*)

Résidu du vers I

*p* impair (1 fois) *þerire*

*l* impair (1 fois) *māvólunt*

*ā* impair (1 fois) *māvólunt*

*ö* et *ú* (1 fois chaque) *maðlánt*

*ʔ* impair (*mavólunt*)

その結果、詩の第一行で未解決であった要素 (*b, l, t, u, o, z*) 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 *r, i* の二つ目の *i*

*séseqvé* 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戻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する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わせられる。

*Hoc est factum/monumentum//Marco/Caecilio//*

*Hospēs/gratum ēst//qvom apud meas/restitisti seedēs//*

*Bene rem Jerts/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 1 (Caisiō, valeas)

- 2 fois *p* (hospes, apud)
- 4 fois *st* (est+est, et restitisti)
- 2 fois *g* (gratum, geras)
- 2 fois *ho* (hōc, hōspes)
- 2 fois *v-consonne* (quom, valeas)
- 2 fois *mē* (Benē, simē)
- 2 fois *n* (monumentum)
- 2 fois *d* (apud, seedes)
- 2 fois *d* (dyene, dormias?)<sup>(6)</sup>

c の数は、母音の前で *hōc* を発音法にあわせて *hōcc* 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へ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 *ata* によって埋合される *aa* 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 *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、献辞をひっくりかかせるか否かによって、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ると、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 (Alliteration) 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すぎない語尾間の照応コンソナ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しなければかりか、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 —de— (sedeto, videbis) 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ことに由来する。同じ観察は脚韻についても、少なくとも何らかの体系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はや詩句やそのリズム的図式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 *Vates* (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なのだから) 私は断言しているのである。

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) 讃歌イムスにおける、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だすのは、膨大な資料である。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 Angiras 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、Girah（歌）、Anga（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アックス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 *devōsti* の相のような *ō* が *hōtāram* の相の *ō* と *ā* に比較出来るのか、或いは *ā* か、さらには *av* 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 (Rg-veda) の最初の讃歌は、もしわれわれが九つ目の詩節スタンクス（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

子音は偶数となつて解決するのだ。母音の数はといへば、すべて三の倍数となつてゐるのである。——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ゐるのである。

〔リグ・ヴェーダは音声的<sup>フサエニ、ゴ、ヒ、ク、テ、イ、ク</sup>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<sup>ズ</sup>かない。この讃歌は実質的に Agni (阿耆尼) の名前を曲用<sup>カクヨウ</sup>させたもので、ある詩句は Agni idē で、他の詩句は Agniṁ rayim agnavat で始まり、或いは Agnavé, Agné 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、純粹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つて一、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<sup>ニ</sup>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<sup>ニ</sup>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 agniṁ 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。従つ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だされるには、名詞の様々な形に注意を払わなければいけなかつたのだ。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、体系的なギリシヤ語文法を通じてわれわれに對して持つていた役割 (なかなんぞくわれわれ自身にとつても間違えやすいのだが) を持つていてはいけなないのである。

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<sup>フォルム</sup>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關して言えば、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らう。

特にヴェーダのテキストそれ自体について、またそのテキ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、この精神は文字に對する執着によつてインド・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關する要因ファクター以外に、文字に對するこういう迷信について  
というならば、それが何かを呼び起す (Invoker) のにすぐれて適合していることがわかるであらう。

讚歌中の *Pada-pātha* のテキストが、伝統によつてその価値を知られている、従つて詩句に關連した音的照  
応フォ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、このテキストは詩句  
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つ  
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らう。

### 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イオランセンの事実を、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語頭 (古代  
スカンジナビア語、古代サクソン語、アングロ・サクソン語をして二三の高地ドイツ語のテキスト) 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、また基礎を持つて  
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つ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——それによつて人

々は多かれ少なかれラテン語の頭韻法、ラテン語のリズムを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——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 *fa* (取る) と *fær* (美しい) (古代スカンジナビア語) 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』<sup>ザンルツルモ</sup>『そうなったことだ』。一方はゲルマン語の *\*fanzyan* (b) 他方は *\*fayraz* である。

その結果、<sup>ヴェルシフィカシオン</sup>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 *y* と他のものの中に存在する同音異綴 (Homophonie) 或いは *fanzyan* の *x* と他のものの中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* だけが変わ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。

なにかんづ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 *Sab* をその三つの意味で理解出来たように思う。即ち (a) 棒 (*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いか、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、どうか次のような考えを予見出来る。即ち詩人 (*Vates*) の仕事<sup>メチ</sup>が音を決った数に組み合わ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<sup>バグ</sup>のような外部の記号にたよるしかないのだ。これらの捧は詩<sup>カレム</sup>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、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讚歌、ゲルマンの呪術的唱文がそのよい觀念を与えてくれる)。その結果先験的に述べるとしても、バゲット (Stab 或いは *stabo*) と音素フナキムの關係は、もし詩が「音素」を数えることにあるのならば絶對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つた。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 (そこに文字キヤラクナ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、もっとはつきりしていただであらう。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は、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。》<sup>(8)</sup>

以上の引用からソシュールの тезис は明確である。彼のテキストにそつ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、テキ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辭法であつた。これらは詩の内部に由来する音の組合せの照応であつたが、

『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はや詩句やそのリズム的図式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）。ヒンドウ詩人、ラテン詩人の優れた性質は詩の言行為から独立した、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『これが私のテーマ（論文の命題）だ』と言われている箇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 (Element Phonique)——古い修辭法によるリズムの図式 (Schéma métrique) 例えは頭韻 (Alliteration) 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（「テキストの生産性」）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、また旧修辭法による音の照応 (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』研究のテーマである。

(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《1<sup>er</sup> 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書きされ、二〇頁まで番号が打ってある独立したノート。このテキストはスタロパ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(位格)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 *Ommel Loucanam* とならなかつたか。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、この詩の音的法则と関係があることを証明しえたと思う。 *Ommem* とすれば M を奇数にするところであった!》

- (4) (原注) 同様に *Opsides* の *e* と *Cepit* の *e* 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かめることが出来る。

La chevelure voi d'une flamme à l'extrême

[la jəvɛljʁ vɔi dʁɛn flɑm a lɛkstrɛm]  
1 2 . 3 4 5 6 7 4 6 5 0 6 . . e 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 desirs pour la tout déployer

[ɔksidɑ də dezɛr pʁ la tu deplɔʁje]  
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つた音素は「*」*「*」*「*」*だけで、《得点率》は九〇パーセントである。

- (6) (原注) [Bane の代りに] *dvène* とする仮設は *b* (弧立している) を消し去ると同時に、*a* 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 の 三行目が古い形式であることを認めれば弁護される(それが (a) 詩人の側によるものか) 彫工師の側によるものか詮索しないこととして)

- (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。

garden d'harmonies phoniques, ce qui compare tout cela à une alliteration, même, attendu qu'il est

III. Quel rapport existe-t-il à priori, pour envisager que le poète romain ait pu concevoir quelque chose comme l'anagramme ou l'anaphora?

Ceci se relie à un ensemble d'idées qui sont gardées pour moi de vers latins latins.

En attendant des questions qui touchent la métrique de ce vers, j'ai cru reconnaître, à travers toutes les usages de poésie latine, les traces de lois PHONIQUES dont l'alliteration s'agit et a de fait tenus ainsi comme un de ses caractères ne s'agit qu'une manifestation particulière, et une des plus insignifiantes manifestations, comme il faut l'expliquer.

Non seulement dans nos conclusions, l'alliteration ne s'agit pas d'être à une accentuation de l'initiale — ce qui a toujours été une première de accomplissant pour jouer du même jeu d'atonner, ou pour se décider entre une inflexion rythmique ou métrique — mais l'alliteration initiale ne possède aucune importance particulière,

et l'on n'a été de ne pas voir que toutes les syllabes allitèrent, ou assontent, ou sont comprises dans une harmonie phonique quelconque.

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

Comme indication terminale de ce type, j'ai vu aucun cas je ne puis tenter à expliquer ce mécanisme du Saturnien, je cite :

Taurasia Cēanna Samnio cēpit

Ceci est un vers anagrammatique, c'est-à-dire complètement le nom de Scēpio (dans les syllabes  $cē + pī + yō$ ), en outre dans le S de Samnio cēpit qui est initial d'un groupe où presque tout le mot Scēpio revient. — Connexion de cēpi par la  $cē$  de Cēanna).

Mais l'accent n'a ut essent —

Ceci est un demi-vers anagrammatique qui joue pour mot et les voyelles de Cōmēlius,

Samnio  
cēpit  
cē  
pī  
yō  
Cēanna  
cēpit  
cē  
pī  
yō  
Cōmēlius