

## リズム概念の語源について ——アルキロコスと人間の倫理——

山下 尚一

本論文は、リズムという概念の語源を検討しながら、リズムという語がどのような仕方でも語られてきたのかということを考える。そのさい、古代ギリシアのテキスト、とりわけアルキロコスやそのほかの詩人の書いたものを参照していく。それによって、リズムという言葉がまずは音楽の用語ではなかったということ、さらに、人間の倫理について使用されたということを示す。

リズムという語はとりわけ音楽の用語として知られている。とくに西洋音楽において、メロディーやハーモニーとともに音楽を構成する要素として挙げられている。一般的な観点からすれば、メロディーが音の継起的な連続性であり、ハーモニーが音の同時的な高さの関係性であって、リズムとは音楽における時間現象を枠づけている原理のようなものだろう。とはいえ、リズムはメロディーやハーモニーよりも規定することの難しいものと考えられるかもしれない。なぜなら、リズムは音楽芸術においてだけでなく、さまざまな領域のなかで使用されているからである。たとえば詩の韻律のリズム、絵画の筆跡のリズム、呼吸のリズム、労働のリズム、日常生活のリズムといったものである。このようなことからすれば、アンリ・メシヨニックが語っていたように、ただひとつの定義をリズムに当てはめることはできない。とはいえ一般にリズムという語は積極的な意義をもっており、たとえば「この音楽はリズムカルだ」という陳述は、生き生きとした活発な運動や、心地よい時間的流れがその音楽に含まれていることを示すだろう。

このリズムという語は、これまでの歴史においてどのような意味でつかわれてきたのだろうか。とくに西洋の芸術や思想においてどのような仕方でも語られてきたのだろうか。そうした問いに対して、本論文はリズムの語源を探ろうとする。とくに、リズムという言葉が形成された時期、すなわち古代ギリシア時代のテキストに注目しながら、リズムの概念がもともとはどのように使用されていたのかということ进行分析する。

第一節では、詩人アルキロコスによるリズムの語のつかわれ方を分析し、リズムの最初の意義を考える。第二節では、言語学者バンヴェニストの理論を取り上げ、古代ギリシアでのリズムは空間的なかたちにかかわるということを見る。第三節では、アルキロコス以降の詩や悲劇において、リズムの語がどのようにつかわれているのかを確認する。第四節では、リズムは空間的なものであるとともに時間的なものであるということを主張する。

## 1. アルキロコス、最初の用例

ここからリズムの語源について考えていくが、それにあたりまず以下の二点に気をつけておきたい。第一に、リズムはもともと音楽の用語ではなかったということ、第二に、流れや運動をあらわすものではなかったということである。それではリズムの語源はどのような意義をもっていたのだろうか。

リズムという言葉は古代ギリシアにさかのぼり、その語源はリュトモス(ῥυθμός, *rhythmos*)という名詞である。このギリシア語であるリュトモスから出発して、英語の *rhythm*、フランス語の *rythme*、ドイツ語の *Rhythmus* といった語が生まれてきた。リュトモスという言葉は、イオニア地方の方言としては、リュスモス(ῥυσμός, *rhysmos*)というかたちをとる。そして、このリュトモス=リュスモスという名詞は、同じギリシア語のレオー(ῥέω, *rheo*)という動詞に由来しており、このレオーは「流れる」という意味をもっている。ここから一見すると、リュトモスはたとえば海の流れるような運動をあらわすと思えるかもしれないが、実はそうしたものは別の意味でつかわれていた。古代ギリシア人たちにとってリュトモスという語は、興味深いことに、「流れる」という意味ではなく、むしろ「かたち」とか「形態」とかいった意味をもっていたのである。

基本となるリデルとスコットのギリシア語辞典を参照してみよう<sup>2</sup>。リュトモス=リュスモスの最初の定義としては、「規則的に繰り返す何らかの動き」、「音あるいは動きにおける、測定された動き、時間」とされており、特有の表現として、「ダンスすることや行進すること」のリュトモスといったつかわれ方が見られる。たしかにこの意味でのリズムは、私たちになじみやすいものだろう。しかしリュトモスの項目を読み進めると、「一般的にいて、釣り合い、配列、整列」、「何かのものの状態や様態、機嫌、気分」、「かたち(form)、ものの外形(shape)」、「やり方(manner)、ものの仕方(fashion)」といった定義があらわれてくる。注目すべきことに、はじめの定義においては、プラトンやアリストテレスなどの用例が挙げられているのに対し

で、後ろの定義では、より時代をさかのぼった詩人や哲学者たちの用例が列挙されている。いいかえれば、リズムの語源はもともと、「動き」や「時間」ということではなく、「様態」や「かたち」や「やり方」ということを指し示したわけである。

このことをくわしく見ていくために、まず、古代ギリシアの詩人アルキロコス（紀元前7世紀）に注目しよう。アルキロコスはホメロスの叙事詩を否定し、より新しい形式からなる抒情詩をつくり出そうとしている。彼の書いたもののなかで現在まで残っているのは断片だけであるが、そのひとつにリュスモスという語が使用されている。アルキロコスのつけたリュスモスという言葉は、もっとも古い用例であり、現代の私たちが思い描くリズムという語とはかなり異なった仕方で用いられている。引用してみよう。

心よ、私の心よ、どうにもならない苦悩に翻弄されている。だが起き上がれ。敵の攻撃を真っ向から受けて立ち、身を守れ、胸を張って。相手が待ち構えているすぐその近くに身をていしてしっかりと立ち。だが勝っても派手に喜んではならない。負けても家で打ちひしがれてうめいてはならない。うれしいことは喜び、不幸は嘆くがよい。だが、度を過ぎすな。人間の生をとらえているリュスモスを学ぶがよい<sup>3</sup>。

最後の部分にリュスモスという言葉が見られるが、あるフランス語訳では *rythme* というふうにそのまま訳されている<sup>4</sup>。しかし、ある英語訳によれば *temper*、つまり、「機嫌」とか「気性」というふうに訳されており、別のフランス語訳では *disposition*、つまり、「性向」とか「気分」というふうに訳されている<sup>5</sup>。また、ある日本語訳では「浮き沈み」と訳されている<sup>6</sup>。

ここでリュスモス＝リュトモスという語は、音楽芸術に関連するのではなく、人間の生のあり方にかかわっている。私たちは何よりもまず、人間という主題について目を向ける必要がある。アルキロコスが目指していたのは、たんにホメロスの叙事詩の形式を拒否することだけではなく、そこで活躍する古い時代の英雄の生き方を告発することでもあった。それはすなわち、「英雄主義に対する新しい人間の抵抗」といえる<sup>7</sup>。一方で、ホメロスは叙事詩によって、英雄の誉れ高い理想的な生き方を描いたわけだが、他方で、アルキロコスは抒情詩によって、そうした伝統的な名誉とは異なった市民や個人としての生き方を描いている。引用に挙げた詩のなかでリュスモスとして提示されているのは、生をなげうって名誉に赴くような英雄の

姿勢ではなく、生のさなかに起きる感情に翻弄されるような人間の姿勢である。ホメロスにおける「オデュッセウスは、人生の気まぐれな浮き沈みや、人間を支配するリズムについてまだ何も知らない」けれども<sup>8</sup>、私たち人間は、まさにそうした感情のリズムにとらわれているのである。

リズムの語源について確認すべきなのは、その言葉が音楽の用語ではなかったということ、流れや運動をあらわすものではなかったということである。リズムという語は、現在では音楽やダンスの運動に適用されているけれども、こうしたつかい方は実は二次的なことでしかなく、むしろそれはリズムの第一の意義を覆い隠してしまう。ドイツの古典学者ヴェルナー・イェーガーによれば、リズムとは「流れること (Fließen) ではなくて停止すること (Halt) であり、運動を安定するように制限づけること」である<sup>9</sup>。人間が限度を超えて喜んだり悲しんだりする気持ちに任せないようにつなぎとめるもの、人間をしっかりと支えているもの、これがリズムという語がもつ最初の意義であろう。

以上からわかるように、アルキロコスがリュスモス＝リュトモスによって語るのは、現在の私たちが考えるような音楽の時間的流れについてではなく、人間の倫理についてである<sup>10</sup>。人間はたしかに、大きな勝利をつかんで非常に得意がるというときがあるだろう。だがその場合私たちは、そうした一方の感情に身をゆだねるだけであってはならない。私たちは「人間のいくつもの情念がたえず不均衡であるところに、あるひとつの均衡のかたちを理解すべきである。ここでリュトモスとはまさに、情念のカオスをアポステリオリに秩序づけるものなのである」<sup>11</sup>。私たち人間はリズムによってみずからを中庸のままに保持するべきであり、そのことは、イオニアの自然哲学や歴史的思想が表明していたように、自然が中庸の法則をもっているのと同じことである<sup>12</sup>。自然がおのずから均衡の状態に落ち着いていくように、人間はみずからの激情をならし、均衡の形式へと当てはめていく必要がある。こうして、私たちは情念に翻弄されることなく、私たち自身のいきすぎた流れをつなぎとめることができる。もちろん時間がたつてしまえば、私たちはまたもや成功して大喜びしたり、あるいは失敗して嘆いたりするだろう。しかしこのときにも、私たちはリズムにしたがうことで感情のかたよりを立て直し、生活をつづけていく。リズムは私たち人間を保持し、つなぎとめ、秩序づけるのであって、結局「リズムは、〔行動の〕スタイルと同様に、人間を「つくる」のである」<sup>13</sup>。ここに私たちは、人間の倫理としてのリズムを見て取ることができる。リズムとはもともと、人間生活を安定させるもの、人間の感情にバランスを与えつつ人間を維持しているもので

あり、その意味で人間を人間であるように成り立たせているものである。それはいかえれば、人間の流れをとらえてバランスのよいかたちへと割り当てていくはたらきなのである。

## 2. 空間的なかたち

私たちはこれまで、リズムの語源であるリュトモス＝リュスモスという語が、音楽ではなく倫理にかんしてつかわれていること、「流れ」ではなく「かたち」に関連していることを見てきた。このことをさらに検証するために、フランスの言語学者であるエミール・バンヴェニストの理論を参照しよう。バンヴェニストは『一般言語学の諸問題』のなかでリュトモスという語の二つの段階を説明している。

1) リュトモスは第一に、文字の線のかたちや、人間の個人的な性格とか気質、あるいは着ている服のくっきりしたかたちといったものを意味していた。それは、「かたち」とはいつても、すでに決定したものとか、固定して動くことのないものとしてのかたちというわけではない。たとえば文字のかたちはいつでもどこでも同じということではなく、ギリシア語のギリシア文字、ロシア語のキリル文字、中国語の漢字、日本語のひらがな・カタカナといったようにさまざまなかたちがあるし、同じ種類の文字にしても、時代や地域によって少しずつ異なっている。それゆえ文字のかたちは、もちろんそのつど決められてはいるものの、いつでも少しずつ動きつづけているといえるだろう。あるいはまた、アルキロコスの詩に戻るなら、リュスモスはそれぞれの人間が感情を扱うやり方のことを示しており、機嫌 (*temper*) とか気分 (*disposition*) というふうに訳されていた。こうした個人の機嫌や気分はいつでも同じということではなく、一方では、人は自分がおかれている状況や場面に応じて、反発したり素直にしたがったりするし、他方では、より長い期間をとおして自分の攻撃的な傾向を修正し、温和で落ち着いた性質に変えていったりする。それゆえ人間の性格は、もちろんそのつどの形式をもつものではあるが、つねに揺れ動いているといえるだろう。

このようにリュトモスは、動きうるかたち、流動的な形態のことを指し示す。バンヴェニストによれば、「それがふさわしいのは、ある流動的な要素の *パターン*、恣意的に造形された文字、好きなようにアレンジされた着衣、性格や気質などの独特な性向である。それは即興的、一時的、変更可能であるようなかたち (*forme*) である」<sup>14</sup>。リズムとは、一言でいうなら、「諸要素の特有の配列・釣り合いによって規定された空間的配置」<sup>15</sup>なのである。リュトモスはまずは、諸要素によってつくられた

空間的なかたちであるということ、しかしながら同時に動きつつあるかたちであるということ、このことを押さえておこう。

2) リュトモスは第二の段階において、ようやく私たちが普段つかうリズムの観念に近くなってくる。すなわち、リュトモスは音楽的な意味をもつようになるのである。バンヴェニストが第二段階として取り上げているのは、とくに、ギリシアの哲学者プラトン（紀元前 427～347）による使用である。たとえばプラトンは『饗宴』で以下のように書いている。

ハルモニア（ἁρμονία, harmonia）とは和音のことであるが、和音はまた一種の協和である。しかし協和は、[高音と低音の] 対立がなおつづいているかぎり、対立から生じることはありえない。つまり、たがいに対立するもの、そして協和しないものからは、ハルモニアが生じることはありえない。それはちょうどリュトモスが、速いものと遅いものから、すなわち、はじめは不和であってのちに協和するものから生ずると同様である<sup>16</sup>。

プラトンにおいて、ハルモニアという語は、音の高さや低さといった音声の秩序を示しており、それに対してリュトモスという語は、速さや遅さといった「運動の秩序」<sup>17</sup>を示している。バンヴェニストによれば、ここではじめて、ダンスや歩行のリズム、歌や朗読や労働のリズムについて語るができるようになる<sup>18</sup>。たとえば、いくつかの音が組み合わせられたときに形成される一定の速度とか、ある人が歩いていくときに感じられる進み具合とか、労働がおこなわれる平均的なペースとか、そういったものがリズムとして語られていく。とはいえこの段階において、「かたち」や「形態」といった第一段階における意味が失われるというわけではない。むしろそうした「かたち」や「形態」は、すぐに別のものに変形してしまうことはなく、ある程度の期間持続するかのようであり、その結果ひとつの秩序を形成するかのようである。たとえば私たちは、いくつもの音の速度をまとめ上げてひとつの音楽的なリズムを見出すだろうし、いくつもの両足の進み具合をまとめ上げてひとつの歩行のリズムを見出すだろう。かたちは、それまでは空間的な観点からとらえられていたが、ここで時間的な観点から把握されるようになる。このようにリズムとは、「持続のなかで秩序づけられた諸運動の布置」<sup>19</sup>となっていく。

現代の私たちがリズムというと、一般的には、持続とか運動とかいった様子が思い浮かぶだろう。しかしながらバンヴェニストの考察によれば、まずはじめにある

のは、さまざまな要素を配置すること、あるかたちを一時的にもたらすということである。この意味でリュトモスとは、「固定することのない「配置(disposition)」や「布置(configuration)」」である<sup>20</sup>。つまりリズムとは、何らかの流れ、何らかの運動としてとらえられるのではなく、何らかのかたち、何らかの形態としてとらえられなければならないということである。しかもこのかたちは、次の瞬間にはほかのものに取って代わられるかもしれないようなかたちである。視点を変えるならば、かたちがそのように一時的であるからこそ、少しずつ変化しながら持続していくことでリズムカルなものになることができるのだろう。このようにリズムの原理的特徴とは、動きうる空間的なかたちである。

### 3. アルキロコス以外の用例

ここでまた、リュトモスという言葉がどのようにつかわれていたのか、いくつか別の例を挙げてみたい。以下に紹介する例はすべて、プラトンよりも以前の人たちによるもの、第二節の言葉でいえば、第一段階に近いものである。大まかにいって、リュトモスはやはり、あるひとつの「かたち」や「形態」をあらわすといえる。

たとえば、抒情詩人であったテオグニス（紀元前6世紀に活動）やアナクレオン（紀元前6世紀後半～5世紀前半）は、アルキロコスと同じように、リュトモス＝リュスモスの語によって人間の倫理的な性質について述べている。テオグニスは、「ある人の気質(ὄργη, *orge*)や性<sup>リュトモス</sup>向や性格(τρόπος, *tropos*)を知るより前に、その人を称賛してはならない」<sup>21</sup>と書いており、ここでリュトモスは、ある人にそなわっている独特の心の傾向を意味している。またアナクレオンは、「私は陰気でむずかしい性<sup>リュスモス</sup>分をもつ人はすべて嫌いである」<sup>22</sup>と語っており、ここでリュスモスは、ある人に特有の気分や気性のあり方をあらわしている。どちらの場合にしても、その人をその人たらしめているような態度のことであり、ある人間をかたちづくっている性格の様式のことである。リュトモス＝リュスモスは、アルキロコスにおけるように、人間の道徳につながるひとつの固有の形式を提示している。より強調するなら、私たちはそこに、人間をなしている倫理的なかたちとしてのリズムを見ることもできるだろう。

また歴史家ヘロドトス（紀元前484ころ～425ころ）は、アルファベットの文字のかたちについて、リュトモスという言葉を用いている。興味深いことに、その文章においてはさらに、リュトモスから派生した動詞であるメタリュトミゾー(μεταρρυθμίζω, *metarrhythmizo*)という語がつかわれている。メタリュトミゾーとい

うのは、リュトモスを変化させることであり、ここでいえば文字のかたちを変えることと考えられる。ヘロドトスにしたがえば、ギリシアに文字をもたらしたのはフェニキア人であったという。ギリシア人は、はじめはフェニキア人と同じ文字を使用していたけれども、「時代の進むとともにその言語を変え、文字のかたちも変えていった。当時このフェニキア人と境を接して住んでいたギリシア人は、その大部分がイオニア人だった。彼らはこの文字をフェニキア人から習い覚えたわけだが、それらの文字を少しばかり変形メタリュトミゾーさせてついていた」<sup>23</sup>。このときリュトモスはギリシア文字の外形のことであり、メタリュトミゾーはそのかたちを別のものにする行為のことである。文字のかたちは、フェニキア人のものとずっと同じままというのでもなく、また、原形をとどめないほどにちがったものになるというのでもない。文字はある期間定まったり、またあるとき動いたりするのであって、そこからひとつの特有の形態が生み出される。リュトモスという語は、こうした独特の空間的なかたちをあらわすのである。

悲劇に目を向けてみるなら、まずはアイスキュロス（紀元前 525(4)～456(5)）における例が挙げられるだろう。アイスキュロスは、ヘロドトスと同じくメタリュトミゾーという語をつかって、クセルクセスが愚かにも自分の力を過信し、「水を渡る道をつくり変え」<sup>メタリュトミゾー</sup><sup>24</sup>ようと欲する様子を描いている。さらにリュトモスに関連する言葉を探してみると、リュトミゾー（*ῥυθμίζω*, *rhythmizo*）という動詞や、モノリュトモス（*μονόρρυθμος*, *monorrhythmos*）という形容詞を見つかることができる。リュトミゾーは、あるリュトモスをもたらすという意味をもっているが、アイスキュロスにおけるプロメテウスは、人間のために神々から火を盗んだ罰として、ゼウスによってひどい辱めと激しい責め苦を与えられていることを訴えて、「無残にも私はこうした仕打ちリュトミゾーにあっている」<sup>25</sup>と述べている。またモノリュトモスは、ひとりだけのためのリュトモスをしているという意味をもつが、アイスキュロスはこの語をつかって、町のなかモノリュトモスにあって多くの人を受け入れることのできる家と対照的な仕方で、「離れたひとり用の家」<sup>26</sup>と記している。リュトモスはそれぞれ、海峡の姿かたちのこと、おこなわれる刑罰の様子のこと、ある住居の適したあり方のことを指し示しており、それはすなわち、ある事物やある行動の様相のことである。

つづけてエウリピデス（紀元前 485 ころ～406 ころ）の悲劇を見てみよう。エウリピデスはリュトモスの語を用いて、「なるほど彼の装束（*στολή*, *stole*）やその服（*πέπλος*, *peplos*）の着こなし方はギリシア風だが」<sup>27</sup>と述べたり、「ところで、あのテュエステスの子が殺されたときの様子（*τρόπος*, *tropos*）は、また次第は、どうだった

のか」<sup>28</sup>と記述したりしている。ここでリュトモスは、服を着ている様子、殺害されたやり方というものを示す。エウリピデスはさらに、エウリュトモス(εὐρυθμός, eurhythmos)という単語をつかっており、これはリュトモスがあること、よいリュトモスであることをあらわす。彼はこの言葉をつかって、「では、品のよい仕方<sup>エウリュトモス</sup>でひじをついて、それから飲みなさい」<sup>29</sup>と記している。この場合リュトモスがあるということは、きちんとしたやり方となっており、洗練されて見た目にもよいかたちとして判断されるということだろう。またエウリピデスにおいては、アリトモス(ἄρρυθμός, arrhythmos)という語が使用されており、これはエウリュトモスとは逆に、リュトモスがないということを示す。エウリピデスはこの単語を用いて、「エロスよ、恋するものの瞳に憧れをしたたらし、その胸を甘い欲望に充たしたもうエロスよ、願わくはわれらには、災いをもってあらわれませぬように、そしてまた、<sup>アリトモス</sup>程度を超えた力で降りませぬように」<sup>30</sup>と書いている。このときリュトモスがないということは、適切な度合いを過ぎてしまっていたり、あるいは均整がとれていなかったりして、ふさわしいかたちになっていないということだろう。そのようにリュトモスという言葉は、ある服装の形態、殺害がおこなわれた状況、飲み物を飲むときのやり方、気持ちや心情の激しさの度合いのことを示しており、それはアイスキュロスのときと同様に、ある事物やある行動の様相のことである。もちろんこれらはすべて空間的な様相であるけれども、しかしこれから先もずっと同じであるはずはなく、むしろ次のときには別の姿かたちとなっているかもしれないような様相のことである。

以上私たちはいくつかの用例を見てきたが、ここからもわかるように、リズムの語源は、もっぱら音楽芸術にかかわる用語ではないし、流れや運動をあらわす言葉でもない。リズムはまずは、あることがらのかたちや形態なのであり、ある行為の様式や様相なのである。

#### 4. 時間化された空間的なかたち

ここでリュトモスという語について、もう一歩進めて考えてみよう。今まで見てきたリュトモスの「かたち」や「形態」は、バンヴェニストの指摘したように、ひとまず空間的なものといえる。しかしこのかたちは、空間的であると同時に時間的なものであるように思われる。なぜなら、あるかたちが別のかたちに動きうるということは、そのかたちはすでに時間的なものとしても考えられているからである。

こうしたことについて、リズム概念の研究者ピエール・ソヴァネは、以下のよう

に規定している。「ギリシアのリズムはいつてみれば「時間化された空間的なかたち」であり、つまりは、時間から何ものかを取り出すかたち、時間によってそのかたちが変えられる (*transformé*) ようなかたちである」<sup>31</sup>。リュトモスというのは、衣服であったり文字の線であったり、さらには事物の様相であったりというように、いくつかの空間的な要素が配置されることであるが、そのかたちはいつまでも変わらないというのではなく、時間をとおして別のかたちになりつつある。一言でいえば、「時間化された空間的なかたち」である。このようなかたちや形態は、流れや運動と対立するものではなく、流れや運動をそのうちに含むものとなる。一般的にかたちといえば固定したものと考えられるけれども、ここでいわれるかたちはむしろ動きうるものであって、かたちと流れ、あるいは停止と運動という区別を乗り越えるようなものである。

ここで、アルキロコスにおける「人間の生をとらえているリュスモス」を思い起こしてみよう。このリズムは、限度を超えて激情に流されることのないように私たちを保持するものであり、その意味で人間の倫理的な形式だといえよう。そのようにリズムは私たちを支える。しかしながら、私たちは人生において変わらず同じ心境にいるわけではない。突発的な出来事に見舞われて、激情にとらえられそうになる。たとえば、大事な人を突然失ったとき。あるいはそうではなくても、普段の生活のうちに、自分では気づかない感情が積もってあふれだしそうになる。たとえば、小さなきっかけで、そうした抑制がふとはずれたとき。こうしたとき、私はどうしたらよいかわからず、ただ感情の奔流に流されていくようである。私はそのとき、根底から大きく揺り動かされてしまっ、それまでの私がどういう仕方で冷静でいることができたのか、いったいどのように存在することができたのかを忘れてしまう。つまり私は、私自身の様態、私自身の形式、要するに私自身のリズムを失ってしまうのである<sup>32</sup>。

私たちの倫理的な形式は、しっかりとかたちづくられているときもあるし、揺り動かされるときもある。そのように、私たち人間が安定していたり不安定であったりするという、安定と不安定という二重の仕方で存在するという、このことをリズムは指し示している。人間のそうした揺れ動く生き方のなかにこそ、リズムは隠されているのだろう。このように考えてみると、リズムの定義は、空間的なかたちというだけではおさまらない。「あらゆるリズムの現象は——ギリシアのリズムのように——、かたちと流れとのあいだに、同時にかつ不可分な仕方ではたらいっており、かたちと流れをとともに乗り越えている第三のものを生み出すのだ」<sup>33</sup>。リ

リズムはもともと、かたちと流れといった二元論、そして、空間と時間といった二元論の考えによってはとらえることのできない様相をあらわしている。リズムはそのように、かたちと流れのあいだ、空間と時間のあいだにあるものを見せてくれるのである<sup>34</sup>。

## 5. 結論

以上において、リズムの語源であるリュトモス＝リュスモスという言葉がどのようにつかわれてきたのかということを見てきた。リズムという語は最初には、アルキロコスにおけるように、人間の倫理について使用されたのであって、音楽的な用語でもなければ流れや運動のことでもない。バンヴェニストによれば、リズムは第一段階においては、動きうるかたち、空間的な布置を示しており、第二段階において、持続するかたち、運動の布置をあらわすようになって、このときようやく音楽やダンスについてリズムという言葉がつかわれるようになる。さらにリズムという語の用例を見ると、ある事物やある行動の様相のことを指していることがわかる。ここからリズムとは、たんに空間的なかたちであるにはとどまらず、時間化された空間的なかたち、そして、空間と時間のあいだにあるようなかたちであるといえよう。

このように、リュトモス＝リュスモスという語と、現代の私たちがつかっているリズムという語とは、異なった意味をもっていることがわかる。しかしながら、そこにはつながりがあるようにも思われる。というのも、アルキロコスにおけるリュスモスは、人間の感情的な流れをうまく秩序づけるというはたらきをもっていたが、それと同じように、私たちの想定するリズムは、音の流れをうまく秩序づけるというはたらきをもっているからである。そのように、うまく秩序づける、秩序をもったかたちを与えるということからすれば、古代のリュトモス＝リュスモスという語と、現代のリズムという語は、共通しているところがあるのではないだろうか。本論文では古代ギリシア時代を見てきたが、今後はさらに別の時代におけるリズムの概念の歴史を検討したい。そして、西洋の芸術や思想において、リズムという語がどのように語られてきたのかという問題に取り組むことで、リズム概念のさらなる奥深さを明らかにしたい<sup>35</sup>。

注

- <sup>1</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 122.
- <sup>2</sup> *A Greek-English lexicon* (1940), compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 1576. 本論文で取り上げるリュトモス=リュスモスという語の用例はすべてこの辞書に掲載されている。なお、以下の引用にさいして邦訳があるものは参照させていただいたけれども、変更をくわえた場合がある。
- <sup>3</sup> アルキロコス, 断片, ディール(Diehl) 67A。 *Elegy and Iambus with the Anacreontea*, volume 2 (1931), newly edited and translated by J.M. Edmonds, Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 130 (66). Archiloque, *Fragments* (1958), texte établi par François Lasserre, traduit et commenté par André Bonnard, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 39 (118).
- <sup>4</sup> 引用すると, *apprends le rythme qui règle la vie des humains* とされている。Archiloque, *Fragments*, op. cit., p. 39.
- <sup>5</sup> 英語訳では, *knowing what sort of temper possesseth man* とされている。 *Elegy and Iambus with the Anacreontea*, volume 2, op. cit., p. 131. またフランス語訳では, *apprends à connaître les dispositions qui tiennent l'homme* とされている。Émile Benveniste, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 331.
- <sup>6</sup> 「ただ覚るべきだ, 人の世は浮き沈みと」とされている。邦訳『ギリシア・ローマ抒情詩選』, 呉茂一訳, 東京, 岩波文庫, 1991年, 142頁。
- <sup>7</sup> 邦訳アンドレ・ボナル, 『ギリシア文明史(一)』, 岡道男, 田中千春訳, 京都, 人文書院, 1973年, 115頁。
- <sup>8</sup> 邦訳ブルーノ・スネル, 『精神の発見』, 新井靖一訳, 東京, 創文社, 1974年, 133頁。アルキロコスは戦いというホメロスの主題を語っているが, しかしそこから叙事詩的な雄大さをはぎ取っている。彼が戦いのなかに見えるのは, 勇敢な行為が導く勝利ではなく, 人間の生の困苦ときわどさである。前掲, 116-117頁。
- <sup>9</sup> Werner Jaeger, *Paideia*, Band 1 (1933), Berlin, W. de Gruyter, 1973, p. 175.
- <sup>10</sup> Pierre Sauvanet, *Le rythme grec*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 13.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>12</sup> Jaeger, op. cit., p. 174.
- <sup>13</sup> Sauvanet, op. cit., p. 14.

---

<sup>14</sup> Benveniste, *op. cit.*, p. 333.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>16</sup> プラトン, 『饗宴』, 187b-c. *Platonis Opera*, tomus 2, *recognovit brevis adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano*, 1901, p. 171.

Platon, *Le banquet*, in *Œuvres complètes*, tome 1, traduction nouvelle et notes établies par Léon Robin, Paris, Gallimard, 1950, p. 713. 邦訳プラトン, 『饗宴』, 久保勉訳, 東京, 岩波文庫, 1965年, 73頁。

<sup>17</sup> プラトン, 『法律』, 665a. *Platonis Opera*, tomus 5, *recognovit brevis adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano*, 1907, pp. 64-65.

Platon, *Les lois*, in *Œuvres complètes*, tome 2, traduction nouvelle et notes établies par Léon Robin, Paris, Gallimard, 1950, p. 691. 邦訳プラトン, 『法律 (上)』, 森進一ほか訳, 岩波文庫, 122頁。

<sup>18</sup> Benveniste, *op. cit.*, p. 335.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>21</sup> テオグニス, 哀歌, 964. *Greek Elegiac Poetry*, edited and translated by Douglas E.

Gerber, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 312. Théognis, *Poèmes élégiaques* (1948), texte établi, traduit et commenté par Jean Carrière, Paris, Les Belles Lettres, 1975, p. 110. 本節で私たちが見る用例は, バンヴェニストの論文で取り上げられている。

<sup>22</sup> アナクレオン, 74-2. *Greek lyric*, volume 2, with an English translation by David A. Campbell, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 94 (416).

<sup>23</sup> ヘロドトス, 『歴史』, 第5巻, 58. *Herodotus*, volume 3 (1922), with an English translation by A. D. Godley, Cambridge, Harvard University Press, 1971, p. 62. Hérodote, *Histoires*, livre 5, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1946, p. 56. 邦訳ヘロドトス, 『歴史 (中)』, 松平千秋訳, 東京, 岩波文庫, 2007年, 175頁。

<sup>24</sup> アイスキュロス, 『ペルシア人』, 747. *Aeschylus*, volume 1 (1922), with an English translation by Herbert Weir Smyth, Cambridge, Harvard University Press, 1973, p. 172.

*Eschyle*, tome 1 (1921), texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 88. アイスキュロス, 『ペルシア人』, 湯井壮四郎訳, 『ギリシア悲劇 (I)』, 東京, ちくま文庫, 1985年, 95頁。

<sup>25</sup> アイスキュロス、『縛られたプロメテウス』, 243. *Aeschylus*, volume 1, op. cit., p. 236. *Eschyle*, tome 1, op. cit., p. 169. 邦訳アイスキュロス、『縛られたプロメテウス』, 呉茂一訳、『ギリシア悲劇 (I)』, 前掲, 21 頁。

<sup>26</sup> アイスキュロス、『救いを求める女たち』, 961. *Aeschylus*, volume 1, op. cit., p. 96. *Eschyle*, tome 1, op. cit., p. 48. 邦訳アイスキュロス、『救いを求める女たち』, 呉茂一訳、『ギリシア悲劇 (I)』, 前掲, 449 頁。

<sup>27</sup> エウリピデス、『ヘラクレスの子供たち』, 130. *Euripides*, volume 3 (1912), with an English translation by Arthur S. Way, Cambridge, Harvard University Press, 1971, p. 264. *Euripide*, tome 1 (1926), texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles lettres, 1976, p. 203. 邦訳エウリピデス、『ヘラクレスの子供たち』, 柳沼重剛訳、『ギリシア悲劇 (III)』, 東京, ちくま文庫, 1986 年, 154 頁。

<sup>28</sup> エウリピデス、『エレクトラ』, 772. *Euripides*, volume 2 (1912), with an English translation by Arthur S. Way, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 72. *Euripide*, tome 4 (1925), texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles lettres, 1968, p. 222. 邦訳エウリピデス、『エレクトラ』, 田中美知太郎訳、『ギリシア悲劇 (IV)』, 東京, ちくま文庫, 1986 年, 56 頁。

<sup>29</sup> エウリピデス、『キュクロプス』, 563. *Euripides*, volume 2, op. cit., p. 574. *Euripide*, tome 1, op. cit., p. 36. 邦訳エウリピデス、『キュクロプス』, 中村善也訳、『ギリシア悲劇 (IV)』, 前掲, 693 頁。

<sup>30</sup> エウリピデス、『ヒッポリュトス』, 529. *Euripides*, volume 4 (1912), with an English translation by Arthur S. Way, Cambridge, Harvard University Press, 1971, p. 204. *Euripide*, tome 2 (1927), texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 49. 邦訳エウリピデス、『ヒッポリュトス』, 松平千秋訳、『ギリシア悲劇 (III)』, 前掲, 229 頁。

<sup>31</sup> Sauvanet, op. cit., p. 6.

<sup>32</sup> アルキロコスはある詩において、昔の恋人を思い起こしては、彼女への激しい愛と底知れぬ憎しみとを同時に表明している (アルキロコス, 断片, ディール 112, 113, *Elegy and Iambus with the Anacreontea*, volume 2, op. cit., pp. 154-155 (103), 152-153 (100), *Archiloque, Fragments*, op. cit., p. 67 (245), 66 (235) を参照)。ここでアルキロコスは度を過ぎしており、リズムからはずれているように見える。さらに、そうした人間の生とリズムという問題は、サッフォーの詩にもつながっていく。

サッフォーにあらわれている主題はというと、私が恋をせずにはいられない、悩ま  
ずにはいられないのは、何度でも繰り返される私の運命だということである。サッ  
フォーはこれによって、「彼女の存在法則、彼女の感情のリズム」（邦訳スネル、前  
掲、133頁）を見ているわけである。

<sup>33</sup> Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison*, tome 1, Paris, Kimé, 2000, p. 212.

<sup>34</sup> 空間と時間のあいだにあるリズムについて具体的に問うてみるなら、絵画や写真  
といった空間的なものにおいてどのように運動をとらえるのかという問題として考  
えることができるかもしれない。たとえば、ロダンにとって運動を見せてくれるも  
のは、腕・足・胴・頭をそれぞれ別の瞬間にとらえたイメージであり、したがって  
身体がどんな瞬間にもとったことのない姿勢で身体を描き、身体の諸部分を虚構的  
につなぎ合わせたようなイメージである。また、人間の歩く運動をうまくうつした  
スナップ写真は、両足がどちらも地面に触れているような瞬間をとらえている。身  
体部分間のこうした「逆説的な配列」こそが、身体の動く様子を見せてくれるので  
あって、「そのとき、人が空間をまたぎ越すことを可能にするような身体の時間的遍  
在性というものがつかまれている」（Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1964),  
Paris, Gallimard, 1985, p. 79. 邦訳モーリス・メルロ＝ポンティ、『眼と精神』、滝浦  
静雄、木田元訳、東京、みすず書房、1966年、294頁）。そのように絵画や写真では、  
空間的なかたちが空間を飛び越えてリズムをもちはじめるのである。さらに舞踊芸  
術に注目すれば、空間と時間のあいだにあるリズムについて別の仕方で考えること  
ができるだろう。

<sup>35</sup> もちろん別の用語からせまることで、問いを広げることでもできる。たとえば、「律  
動」という日本語に注目し、その言葉がどのように語られてきたのかという問題を  
調べることで、リズム概念の別の特徴を取り出すことができるかもしれない。