

# 「等時音律説」の基底

## ——日本詩歌の理解のために——

日本文学／教授 寺杣 雅人

はじめに

日本詩歌のリズムに関する私の仮説「等時音律説」の初出は、昭和五十三年（一九七八年）の二月であった<sup>①</sup>。それから三十五年余りが経過したが、「等時音律説」はいまだ人々に理解されず、誤解されてもいる。そして、それとは異なる四拍子説のなかに埋もれ、見えなくなっている。

たしかに「等時音律説」は四拍子説の一つであるが、他の四拍子説とは根本的に相容れないところがある。しかも、それこそが日本詩歌の形態をとらえるための要諦であると私は考えている。

他とは異なる「等時音律説」の基底を改めて確認しておきたい。日本詩歌のほんとうの姿はおそらくそこからしか見えてこないであろう。

### 一 「等時音律説」初出前後

今から三十数年前といえ、日本語ブームといわれ、言語論・日本語論への関心が高まった一時期である。日本語ブームは日本詩歌のリズムについて考える機縁ともなった。

安藤元雄は昭和五十三年四月十三日の『東京新聞』夕刊<sup>②</sup>で、「ここ半年ほどの間だけでも」、別宮貞徳『日本語のリズム』（昭和52年10月）<sup>③</sup>、荒木亨「日本詩の詩学」（昭和52年11月・12月）<sup>④</sup>、菅谷規矩雄『詩的リズム・統篇』（昭和53年3月）<sup>⑤</sup>といった日本詩歌のリズムに関する論考が相次いで公にされていると述べ、

さらに拙稿「等時音律説試論」（昭和53年2月）の出現にも触れて「論争の尾はなおも引かれている」と解説している。

この日本詩歌のリズムに関する議論の中心にあったのは、四拍子説の代表たる「音歩説」である。「論争の尾」は拙稿の後にも延びている。高橋信之『比較俳句論序説』<sup>⑥</sup>は、俳句の形式を論じ、「音歩説」とこの延びた「尾」の観察から「音歩説」の功績と問題点を次のように指摘している。

「音歩説」は、俳句のリズムの分析を深く掘り下げ、俳句の定型に弾力性をもたせることに成功し、日本語詩歌のリズム形式論の中で最も有力な説となったのである。だが、十七字音定型以上の厄介な問題を抱え込み、解決できないままの状態が続いている。岩波の「文学」誌上で音歩説についての意見のやりとりは、その問題点を明らかにしてくれる。それは、昭和五十三年二月月号に載った寺杣雅人氏の「等時音律説試論」であり、それを受けて書かれた七月月号の坂野信彦氏の「音律論の基本」と土居光知氏の「明治時代新詩の詩形」である。

「音歩説」は、俳句の定型に弾力性をもたせることに成功したが、「音歩説」そのものも弾力性をもつことを求められているのである。

「音歩説」が定型にもたせた「弾力性」とは何か。また「十七字音定型以上の厄介な問題」を抱えた「音歩説」に求められる「弾力性」とは何か。日本詩歌の形態を考える上においても欠かせない問いである。しかし、それらを問う前に、ま

た問うためにも、まずここにみえる『文学』誌上の三編の論考、拙稿「等時音律説試論」、坂野信彦「韻律論の基本」、土居光知「明治時代新詩の詩形」の簡単な関係図を示しておこう。

## 二 『文学』誌上の四拍子論争

拙稿「等時音律説試論」は、「音歩説」批判の上に立論していた。端的にいえば、「音歩説」では五音句・七音句の句内の各音は等時でなく、一音だけは他の二倍の時間量をもつとしていたのに対し、「等時音律説」は句内の各音は等時でなければならぬと異を唱えたものである。

具体例を示せばわかりやすいだろう。人口に膾炙した芭蕉句「古池や蛙飛び込む水の音」を例にとると、上五の「古池や」、下五の「水の音」の各音は、「音歩説」によれば、二音を一つの四分音符とする四拍子の拍子運動<sup>⑦</sup>の上に、

古池や ↓ フルイケヤ×××  
水の音 ↓ ミズノオト×××

というように並ぶことになる。またこの中七であれば、その七音は、

蛙飛び込む ↓ カワズトビコム

と展開する。「古池や」の「ヤー」、「水の音」の「ノー」、「蛙飛び込む」の「ズー」が他の倍の長さであるため、句内の各音は不等時となっている。

これに対し、「等時音律説」では、その上五と下五ならば、同じく二音を一つの四分音符とする四拍子の拍子運動の上に、

古池や ↓ フルイケヤ×××  
水の音 ↓ ミズノオト×××

と等時の五音の後に三音分の休止部が続く形となり、その中七ならば、

蛙飛び込む ↓ ×カワズトビコム

となつて、一音分の休止部の後に等時の七音が並ぶ形となる、というものである<sup>⑧</sup>。

ただし、七音句の場合、その語構成によつて律形式は二通りとなる。それは先に挙げた「蛙飛び込む」のような三四型の場合とその他の場合となり、その他の場合は、「飛び込む蛙」のような四三型であれ、「鳴く蛙飛ぶ」のような二三二型

であれ、あるいは「雨蛙飛ぶ」のような五二型であれ、すべて、

飛び込む蛙 ↓ トビコムカワズ×

鳴く蛙飛ぶ ↓ ナクカワズトブ×

雨蛙飛ぶ ↓ アマガエルトブ×

というように、等時の七音の後に一音分の休止部が来る形となるのである。

ちなみに、「音歩説」では、こうした七音句の場合は、それぞれ、

飛び込む蛙 ↓ トビコムカワズー

鳴く蛙飛ぶ ↓ ナクカワズトブ

雨蛙飛ぶ ↓ アマガエルトブ

と読み、すべて句中に他の二倍の長さとなる一音（ここでは順に「ズー」、「ズー」、「ルー」）をもつこととなる。

ということでは、「音歩説」と「等時音律説」は、いずれも五音句・七音句の背後に四拍子の拍子運動の存在を認めているが、リズム形式としては、句内の一箇所に時間量が他の二倍の一音が存在するかしないかという、小さな異なりをもつ。ただし、この地表の小さな一点の相違は、実はその根の大きな相違に由来するのだが、それは後述することとして、次の坂野信彦「韻律論の基本」に移ろう。

「韻律論の基本」が提示した見解は、右に述べた「音歩説」によるリズム形式も「等時音律説」によるリズム形式もよしとするものである。すなわち、「蛙飛び込む」ならば、「カワズトビコム」も「×カワズトビコム」もよい、「水の音」であれば、「ミズノオト×××」でも「ミズノオト×××」でも構わないではないかという、実におおらかな見解であった。

どうしてこのような許容範囲の広い見方が生まれたかという点、それは、「音歩説」を基調としながらも、

（韻律論において——引用者）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」）でなければならぬ。

と考えているからである。日本詩歌において句内に一音の長音を含む読み方とそれを含まない読み方が現実に行われているならば、当然、それらは読み方として

認められるべきで、いずれも排除されてはならない、というのである。

実はここで否定されている「どう読むべきか」は、「等時音律説試論」において私の発した問いであり、「定型詩歌はどう読むべきか」がその副題であった。これに対して坂野信彦「韻律論の基本」は、副題を「寺杣論文をめぐって」とし、「定型詩歌の正しい読み方を規定しようという立場で書かれている」寺杣論文は、「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」と激しく批判したのであった。

リズム形式についての主張をまとめると、たとえば「水の音」でいえば、「ミズノオト××」と読むべきであるという見解、そうではなく「ミズノオト×××」と読むべきであるという見解、そして「ミズノオト×××」とも「ミズノオト×××」とも読まれているならば、いずれも認められなければならないし、それ以外の読み方が行われているならばそれも認めようという見解の三見解が鼎立しているということになる。

またここに、坂野信彦「韻律論の基本」の出現によって、韻律論とは何かという、最も根本的な問いが浮上してきたわけであるが、叙述の流れを考慮して、それについて述べることもひとまず後回しにして進めたい。

ただ、ここで一言はさんでおくと、日本詩歌の読まれ方の現在をさぐるのが韻律論ではない、というのが私の考えである。「どう読まれているか」は韻律という日本詩歌の形態を追究するための一つの手段であるが、それだけで終わるならば、韻律論というより「詩歌の朗読に関する実態調査」<sup>9)</sup>といった方がふさわしいであろう。そもそも日本の詩歌は、「ミズノオト×××」と「ミズノオト××××」とを一緒くたにしてしまうような鈍重な聴覚や美意識によって発生し、維持されてきたのであろうか。それはありえない。

最後に土居光知「明治時代新詩の詩形」であるが、土居光知こそ「音歩説」の提案者であり、前述したように、拙稿「等時音律説試論」は土居説に対する反論であった。実は拙稿が出た後、『文学』編集部から土居光知が拙稿に対する反批判を書かれることになったという連絡をもらったのだが、発表された「明治時代新詩の詩形」には「等時音律説」への直接の言及は見いだせなかった。

ただ、そこに記された次の言は、韻律論における「音歩説」の位置を、厳密に言えばここに至っての土居光知の立ち位置をはっきりと示していた。

俳句は五・七・五の十七音からなる短詩形であつて歩調に適應する音歩律を整える必要もなく、音歩律は俳句の読み方に間接の影響を与えるだけである。

「間接の影響を与えるだけである」。ずいぶん消極的なリズム説である。というか、そうなっていた。「音歩説」はこのような弱腰ではなかったはずである。ここには「こう読むべきだ」という規範性、日本詩歌の享受者への強い拘束性はまったくみえない。

この土居論文には、落合直文「孝女白菊の歌」から「阿蘇の山里秋深くて」を引いて、次のような読み方の具体例も提示されている。

あそ・の・やま・ざと・あき・ふけ・て・?

五音句「秋深くて」の四音歩目にある「?」に注目したい。これは、この休止部は省略しても構わないという意味であろう。しかし、なくなれば四音歩と三音歩になり、四分の四拍子の周期性も当然失われてしまうことになる<sup>10)</sup>。

ここに見られる「音歩説」は、私の知る「音歩説」ではなかった。当時私の手元にあったのは、昭和二年の土居光知『文學序説』<sup>11)</sup>所収の「詩形論」である。この「詩形論」では、たとえば島崎藤村『若菜集』中の「おえふ」の一節「水静なる江戸川の」ならば、

みづ しづかなる 一 へと がおは の 一

と表されていた。

この五音句「江戸川の」には、「?」ではなく四分休止符「ゝ」が書き入れられており、四分の四拍子であることがはっきりと示されている。

また芭蕉七部集の調査から、上五には「フルイケヤ×××」のような、「音歩説」でいう「2210」<sup>12)</sup>の語構成の句が極端に多く(約90%)現れ、下五には「ミズノオト×××」のような、「音歩説」でいう「2120」の語構成の句がこれまた極端に多く(約90%)現れることを突き止め、「221」は連続的な節奏であり、212は終止的な節奏であると云ふことができる」と断定していた<sup>13)</sup>。

これは詩句のもつ音律形態に関する実証的で論理的な推理である。つまり、「古池や」は「フルイケヤー××」というリズム形式から成っている、また「水の音」は「ミズノオト××」というリズム形式から成っていると書いているわけである。そうすると、ここからは当然、「古池や」は「フルイケヤー××」と読むべきだ、「水の音」は「ミズノオト××」と読まねばならないという判断が導かれることになるだろう。この当時の「音歩説」は他のリズム説にはない説得力と詩歌を享受する者への強制力をもっていたのである。

「明治時代新詩の詩形」はそれから約半世紀後の土居光知自身の発言である。「音歩律は俳句の読み方に間接の影響を与えるだけである」という控えめな物言いは、たいへん残念であるが、土居光知が「音歩説」に自らもたせた「弾力性」であるといわねばなるまい。(この消極的「音歩説」は、本来の「音歩説」とは異なる別物としてリズム形式に関する四つめの見解とすべきかもしれない。)

また坂野信彦「韻律論の基本」は、たとえば「水の音」は「ミズノオト××」という「音歩説」による読み方を代表としつつも、「等時音律」による「ミズノオト××」をも、そしてその他の読み方も許容するというのであるから、これは「音歩説」にさらに大きな「弾力性」を求めたことになるだろう。

ただし、「等時音律説」は、すでに明らかのように、「音歩説」に「弾力性」を求めたものではない。あくまでも「水の音」に対しては「ミズノオト××」しかなく、それを「ミズノオト××」とする「音歩説」は誤りであり、認めることができないと言っているのである。

以上、『文学』誌上の四拍子論争の概略を紹介し、「音歩説」に求められた「弾力性」とは何かについて簡単に述べた。「音歩説」が定型にもたせた「弾力性」については、次節で述べることにする。

### 三 「音歩説」と定型にもたせた「弾力性」

高橋信之『比較俳句論序説』には、「音歩説」は「俳句のリズムの分析を深く掘り下げ、俳句の定型に弾力性をもたせることに成功し」たとあった。改めて「音歩説」がどのようなリズム説であるのか、そして「音歩説」が定型にもたせた「弾力性」

とは何かを確認しておきたい。

「音歩説」は『現代俳句辞典』の「リズム」の項で、次のように紹介されている<sup>(14)</sup>。俳句は、五・七・五、十七音を定型とするが、リズムを構成する単位は、音歩とされる。音歩は二音または一音からなり、日本語としてこれ以上こまかく分けることはできない単位である。この音歩の反復進行がリズムを生み出す。また、音歩は一音の音歩も、二音の音歩も、発声に等しい時間を持つとされ、さらに五・七・五の三つの分節も、停音を加えることにより、いずれも四音歩からなる等しい時間を持つとされる。具体的に、作品に即していえば、

春<sup>はる</sup>す<sup>す</sup>で<sup>で</sup>に<sup>に</sup>高<sup>たか</sup>嶺<sup>ね</sup>未<sup>み</sup>婚<sup>こん</sup>の<sup>の</sup>つ<sup>つ</sup>ば<sup>ば</sup>く<sup>く</sup>ら<sup>ら</sup>め<sup>め</sup> 龍<sup>りゆう</sup>太<sup>た</sup>  
 2 2 1 0 — 2 2 2 2 — 2 2 1 0  
 除<sup>じよ</sup>夜<sup>や</sup>の<sup>の</sup>妻<sup>つま</sup>白<sup>はく</sup>鳥<sup>ちよう</sup>の<sup>の</sup>こ<sup>こ</sup>と<sup>と</sup>湯<sup>ゆ</sup>浴<sup>あ</sup>み<sup>み</sup>を<sup>を</sup>り 澄<sup>しやう</sup>雄<sup>ゆう</sup>  
 2 1 2 0 — 2 2 1 2 — 2 1 2 0

となり、五・七・五、十七音定型のリズムは、の組み合わせからなると分析できるが、実作は字余り、破調を加えて、リズムの組み合わせは複雑な様相を呈している。(宮津昭彦)

「音歩説」は俳句辞典ではリズムの説明に利用されるほどに広く認められているわけであるが、「音歩」のもとになっている、二音がひとかたまりになると日本語の傾向も、これは「音歩説」だけに限られるものではなく、一般に広く承認されている。二音がひとかたまりになるという点は「等時音律説」においても四拍子を形成する基礎となっている。

「音歩説」における音歩の特徴は、「二音または一音からなり、日本語としてこれ以上こまかく分けることはできない単位である」としているところであろう(一般には日本語の最小単位は拍(モーラ)であり、通常それは一音である)。二分音の時間量をもつ音歩が最小単位であるから、「音歩説」では、五音句・七音句の句内の各音は単独では存在できないことになるのである。

具体的に言えば、文節や語を先頭から二音ずつに区切って音歩を作っていくことになるが<sup>15)</sup>、文節や語が偶数音でできていれば割り切れ、奇数音でできている場合は一音余ってしまう。そこでこの余った一音は引き延ばされて二音分の時間量を持たされることになり、それで一音歩と数えるという仕組みである。

例として挙げられている飯田龍太の句でいえば、上五の「春すでに」は、「春」の二音と「すでに」の三音でできているから、「ハル」は一音歩、「スデニ」は「スデ」で一音歩となって「ニ」が余ることになる。そこでこれを「ニー」と二音分に延ばしてこれも一音歩とする。そうすることによって、音歩に含まれる音の数は、「2210」（「停音」の音歩は音がないので0とする）となるのである。次の中七の「高嶺未婚の」は、「高嶺」が「タカ」と「ネ」で「21」となり（22とあるのは誤り）、「未婚の」は「ミコ」と「ンノ」と二つの音歩で割り切れるので、合わせると「2122」となる。

こうして五音句も七音句も「いずれも四音歩からなる等しい時間を持」ち、「この音歩の反復進行がリズムを生み出す」ことになる。音歩一つを四分音符一つとする四拍子の拍子運動がそのリズムである。

さて、それでは「音歩説」が定型にもたせた「弾力性」とは何か。

昭和三十四年に出た『俳句講座』第九巻には西垣脩による「定型」の章が設けられ、「俳句の定型とは」として、まず次のような高濱虚子の言葉が示されている<sup>16)</sup>。

俳句は五七五、即ち十七字といふことが型の上では鉄則となつてゐます。

これは虚子の『俳句讀本』<sup>17)</sup>から引いた一文であるが、これに対し、西垣脩は「果たして鉄則なのであろうか」と疑問を呈し、「今日では定型の概念は、もはや単純に拘り定規なものでなく、現代の詩の器としての弾力性をもつようになってい」と解説している。

定型の概念は「弾力性」をもつという判断は、「音歩説」を拠り所とした、「俳句の定型は、四音歩三分節を骨格とする」という認識から来ている。『現代俳句辞典』でも、五音句も七音句もともに四音歩からできており、上五、中七、下五を合わせると「四音歩三分節」となるとしているが、そうなれば当然定型の定義はゆるやかとならざるをえない。

西垣脩はここで、先に掲出した『現代俳句辞典』と同じ音歩の構成（2120）<sup>18)</sup>を示し、次のように解説している。

それは全部で十二通りにもなる。そして、第一または第三の分節が2・2・2・0の場合、第二分節が2・2・2・2の場合も当然考えられる。これもりっぱな基本型だからである。

十二通りというのは、上五の第一分節で二通り、中七の第二分節で三通り、下五の第三分節で二通りの音歩構成があることからそれらを掛け合わせて導いている。ここではこれに三分節のすべてで音歩構成をもう一つ増やしているから、三十六通りのヴァリエーションにまで広がることになる。

上五、下五の「2220」と中七の「2222」は当然字余り句となるが、「四音歩三分節」という定型の条件は満たしている。定型にもたせた「弾力性」のおかげで、奇妙なことに、字余り句までも定型の範疇に入れられることになっている。

実は、そればかりではなく、この弾力化はさらに拡大して最後には「定型の限界」は「理屈でいえば、十二音歩が全部二音の二十四音歩まで」とも書かれている。十八音、十九音というのではなく、最大で二十四音までは定型と認めるといふ節度のなさであるが、これも「音歩説」に依りつつ定型を「四音歩三分節」と定義してしまつたための必然の結果であるといえよう。

高橋信之『比較俳句論序説』は、これを「俳句の定型に弾力性をもたせることに成功し」たと「音歩説」を評価しているのだが、はたしてそれは成功といえるものであろうか。

#### 四 「等時音律説」の形成

「等時音律説」はどのようにして形成されたかについても簡単に述べておく。「どう読むべきか」を追究する「等時音律説」においても、「どう読まれているか」は研究の手段であり、一過程となる。

『音聲學大辞典』<sup>18)</sup>には、「音数律」の項があり、「どう読まれているか」が示されている。たとえば、河竹黙阿弥「三人吉三」の一節「月もおほろに白魚の」の十二音は、

—〇ツキモ一オボ一ロニ一シラ一ウオ一ノ〇一〇〇一

と表され、「2拍ずつが小さなまとまりを作り、適宜に休止を設け、4拍子で発音されることを原則とする」と説明されている。

「2拍ずつ」の「小さなまとまり」とは、「音歩説」で「二音または一音」からなる音歩と呼ぶものにはほほ等しい。だが、前節で見たように、「音歩説」では「ツキモ一」とあったのが「〇ツキモ」となり、語頭の「ツ」が一つ後ろに移動して長音がない。つまり、「等時音律」となっている。また四拍子の拍子運動の存在についても、「4拍子で発音されることを原則とする」と、原則としてという制約はあるが、言明されている<sup>19)</sup>。

確かに日本詩歌の五音句・七音句は、『音聲學大辞典』に示されているような「等時音律」の四拍子で読まれているように思われる。「月もおほるに」ならば、一般に「×ツキモオボロニ」と唱えられており、「音歩説」に示される「ツキモ一オボロニ」というようにには読んでいない。

それでも有力なりズム説である「音歩説」に従い、「ツキモ一オボロニ」、「ミズノ一オト××」と長音を交えて読まなければならないのだろうか。日常においてだれもが唱えているような「等時音律」による「×ツキモオボロニ」や「ミスノオト××」にも何らかの存在理由があるのではないか。

そこで五音句、七音句を唱えてみて細かく観察すると、ここには二つの結合・分節の力が働いているように感じられる。一つは四拍子の拍子運動による結合・分節の力（以下、これをXとする。）であり、もう一つは句内の言葉の意味による結合・分節の力（以下、これをYとする。）である。

まずXについては、「拍の原稿用紙」と私が呼んでいる次のような枠を示せばわかりよいであろう。



市販の原稿用紙には一マスに一個の文字や句読点を迎え入れるマスが並んでいるが、「拍の原稿用紙」というのは、一マスに二音（＝一拍）を迎え入れるための、目には見えない聴覚上の八個のマスの並びである（五音句でも七音句でもマスは

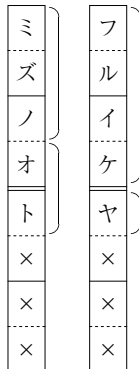
図のように八個あるから、五音句には三箇所、七音句には一箇所の音の入らないマスができる）。

この八個のマスが一小節にあたり、ここには二音ずつ、四音ずつ、八音ずつの結合・分節の力が働いている<sup>20)</sup>。一音が八分音符一個、二音ずつのまとまりで一個の四分音符となり、四分の四拍子を形成することになる。

もう一つの結合・分節の力であるYは、句内の言葉の音数構成によって生じるものである。たとえば、七音句に「カワズトビコム」という音が入り、これが日本語として機能して「蛙飛び込む」という意味が伝達される際には、「カワズ」という結合と「トビコム」という結合が生まれ、同時に「カワズ」と「トビコム」の間に分節が生じるのである。五音句「水の音」であれば、「ミズノ」と「オト」という結合・分節の力が働く。一般的には、上記のような文節による結合・分節があり、一句が一文節からなる「古池や」の場合は、語によって「フルイケ」と「ヤ」に結合・分節されることになる。

さて、このXとYの二つの力は、別種の力であるが別々に機能するのではなく、一つの詩句の上に同時に働くこととなる。そのため、二つの力が拍節の並びの上で一致することもあるが、一致しないことも生じる。

五音句でいえば、「古池や」は一致するが、「水の音」は一致しない。Xによって生じる結合・分節を「拍の原稿用紙」で示し、Yによって生じる結合・分節を右に弧線によって示すと次のようになる。

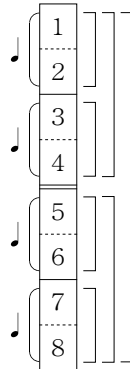


「古池や」は、「古池」と「や」の語の切れ目と八マスの中央にある四マスずつの切れ目（二重線部）とが一致しているが、「水の音」は、「水」と「音」の文節の切れ目が八マスの中央の切れ目と一致せず、「音」がその切れ目をまたいでいる。

「古池や」と「水の音」は、同じ五音句であるが、ここに大きな違いがある。前

者はXとYの結合・分節が一致して四拍子の拍子運動を実現するが、後者は一致しないので四拍子の拍子運動を実現させることができないのである。

少し詳細に述べよう。四拍子の拍子運動は、左の図に示すように、「拍の原稿用紙」の奇数番目(1・3・5・7)のマスとそれぞれの直後の偶数番目(2・4・6・8)のマスに合わせて四つの四分音符が形成されることで実現する。また四拍子の拍子運動を実現させるためには、二つの二分音符の先頭に当たる1と5、そして一小節の先頭としての1の位置がさらに重要な役を果たすこととなる。これがXの内部構造である。



「拍の原稿用紙」は四拍子の拍子運動を実現するためのシステムといえるが、その一つ一つのマスを満たすのは実際の五音句、七音句にふくまれる言葉である。言葉にはさまざまな並びがあり、語構成がある。すなわち、四拍子作成システムにとって都合のよいYもあれば、不都合なYもでてくるということである。

都合のよいYとは、簡単にいえば、語頭がすべて奇数番目の位置にあるもの、不都合なYは語頭が偶数番目の位置にあるものということになる。

「古池や」の場合は、「古池」の語頭の「フ」は1にあり、「や」の位置は5となっている。いずれも奇数番目にあるから四拍子の拍子運動を実現する語構成となる。

片や「水の音」の場合は、「水の」の語頭「ミ」は1にあるが、「音」の語頭「オ」は4に位置する。四拍子の拍子運動を実現するために語頭のあるべき奇数番目の位置に語頭がなく、語頭のあるべきでない偶数番目の位置に語頭が来ている。その結果、四拍子の拍子運動は妨げられることになる。音楽用語を使っていえば、シンコペーションという現象が発生するのである。

## 五 七音句の語構成とシンコペーション

七音句においてもそれは同じである。そこで四拍子の拍子運動を実現するか否

か、つまり、シンコペーションが生じているかないか、生じているとすればどこに生じているかで七音句を大別すると、語構成は次の三通りとなる。

A …… 四三、二三三、二五、七の語構成となるもの。(B・Cに入らないもの)。

B …… 三四、三二二の語構成となるもの。

C …… 五二、三三二の語構成となるもの。

Aは四拍子の拍子運動の実現に有効な語構成で、どこにもシンコペーションは起きない。たとえば、「吉野の山に」(四三型)の場合は次のようになり、XとYが一致する(ハマスの中央の切れ目と弧線の切れ目が一致している)。



四拍子の拍子運動が実現されることによって生まれるはつきりとしたリズムの流れを実感できるであろう。

Bは次に示す「春は来にけり」(三三型)のような語構成である。先に取り上げた「蛙飛び込む」と同じタイプである。



「春は」の語頭を置くべき1には語頭「ハ」がなく、次の2にずれていてシンコペーションが起きている。次の文節「来にけり」は5の位置から始まっていて、この部分ではXとYは調和し(ハマスの中央の切れ目と弧線の切れ目が一致している)、四拍子の拍子運動が継続している。したがって、はじめの1ではシンコペーションによって一瞬期待を裏切られるわけであるが、後は四拍子のリズムの流れが取り戻される。これはシンコペーションが初めにある例で、四拍子を継続しながらもリズムの流れに曲折を与えることになる。唱えてみれば、その流れと曲折を実感できるのではなからうか。

Cは「鶯の鳴く」(五二型)のような語構成で、1の位置に「鶯の」の第一音「ウ」が来ているが、次の文節「鳴く」の語頭「ナ」は偶数番目の6の位置にある。ここでシンコペーションを起こしており、これは句の途中にシンコペーションのある例である。



見ればわかるように、XとYの關係に不和が生じ（八マスの中央の切れ目と弧線の切れ目が一致しない）、四拍子の拍子運動は大きく破綻することになる。唱えてみれば、それも実感できるであろう。

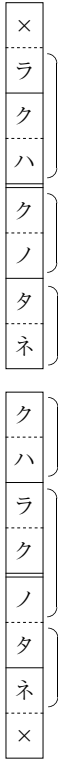
ということ、A・B・Cの特徴をまとめると、Aは四拍子の拍子運動を実現してスムーズにリズムを進行させる「連続調」、四拍子の拍子運動は維持するものリズムの進行に大きな曲折を与えるBは、いわばAとCとの性質をあわせもつので「複合調」とでもいふべきか。CはXの中点をYがまたいで四拍子の拍子運動を妨げ、リズムの進行を抑制する「終止調」といえるだろう。

さて、こうした七音句の理解と分類は、たとえば、次のような疑問をも解消することになる。

「楽は苦の種、苦は楽の種」は日頃耳にする口唱で、これは二つの七音句からできている。この二つの七音句を入れ替えると「苦は楽の種、楽は苦の種」となるが、意味内容からすれば違いがないにもかかわらず、なぜこのように唱えられて来なかったのだろうか。前者が唱えられ、内容の等しい後者は唱えられないのは、何か理由があるからである。

唱えてみると、「楽は苦の種、苦は楽の種」は唱えやすく、「苦は楽の種、楽は苦の種」は少しきくしゃくして唱えにくい。表現内容では両者に違いがないなら、やはりこの唱えやすさ、唱えにくさが両者を分けたのであろう。では、それぞれの唱えやすさ、唱えにくさはどこから来るのか。

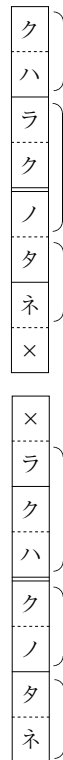
A・B・Cの三分類でみると、「楽は苦の種、苦は楽の種」はBからCへの展開である。Bで一拍分後にずらして立ち上がるが、四拍子の流れを作った後、次のCで流れを抑えて終止している。BからCへの展開におけるXとYの關係を「拍の原稿用紙」を使って見てみると次のようになる。



この場合、七音句では八マス中の一つが音のないマスになるが、Bではそれが

初めに来、Cでは終わりに来るので、二つの七音句の間に隙間がなくなる。十四音が連続して並び、軽快なリズムの進行を生み出している。

これを逆にした「苦は楽の種、楽は苦の種」ではどうかというと、CからBへの展開であるから、前半でモタモタして四拍子の流れを生み出せず、次の七音句との間には、音のないマスが二つ続くことになり、二つの七音句はスムーズには繋がらない。明らかに全体として流れが悪く、これが唱えにくさとなって忌避されてきたのであろう。



ちなみに、「歌は世につれ、世は歌につれ」や「桜切る馬鹿、梅切らぬ馬鹿」も日頃接する口唱であるが、これらも「楽は苦の種、苦は楽の種」とおなじくBとCから成っている。そして同様に伝えられてきたのは上記の並びであり、これを逆にした「世は歌につれ、歌は世につれ」と「梅切らぬ馬鹿、桜切る馬鹿」はいずれも忌避されている。

ところで、「音歩説」にはシンコペーションがない。「音歩説」における音歩は、「音歩は二音または一音からなる」<sup>(2)</sup>とされるが、それは五音句、七音句を含む語の語頭は各音歩の二音目に来ないようにするという不自然なルールである。そのため、「拍の原稿用紙」の偶数番目のマス、「音歩説」でいうところの音歩の二音目に語頭が来ることで起こるシンコペーションは起こりようがないのである。

シンコペーションはXとYという二つの結合・分節の力が拮抗することで生まれるのであるが、「音歩説」では、もともとXとYの対立という認識がないためか、Xを絶対視したためか、Yの籬かきをとるところでゆるめ、つまり、必ず句中の一箇所に奇妙な長音を挟むことで、日本語の自然な拍の連鎖をくずしているのである。

## 六 定型の拘束性

日本詩歌に内在する四拍子の発見は、功ではあったが罪をも出来させた。四拍子の拍子運動の認識が、「音歩説」では二音ずつのかたまりに一音の「音歩」を設



けるといふ結果を招き、それが「等時的拍音形式」<sup>22</sup>である日本語の拍節の連鎖を解体し、定型をもその本来のあるべき定義から遠ざけたからである。日本語を母語とする人は「ミズノオトに耳を傾ける」が、「ミズノオトに耳を傾ける」とはならない。

しかしながら、日本語の等時性を乱した「音歩説」の罪は、もともと日本語の「定型」を理解できていなかったためにおかしたものであり、「定型」を知らないのは「音歩説」の論者のみではない。あえていえば、だれひとりとして肝心かなめの「定型」を正しく理解していなかったのではなからうか。

実は正岡子規も和歌の三十一音、俳句の十七音は「人間が勝手につくりし掟」で「謂なき者」であると考え、それを強い調子で主張している。「字餘りの和歌俳句」と題した子規の論である<sup>23</sup>。

三十一文字と定め十七文字と定めし事も是れ人間が勝手につくりし掟なればそれに外れたりとて常に用うべきにあらざとは笑ふべき謬見なり。字餘りと云ふ文字を用うればこそ此謬見も起るなれ、試みに字餘りと云ふ文字の代りに三十二字の和歌三十三字の和歌十八字の俳句十九字の俳句と云ふが如き文字を用るなば字餘りは是れ字餘りにあらずして一種新調の韻文なる事を知るに足らん。新調の韻文を作るに何の例外と云ふ事あらんや。

明らかに子規の「謬見」である。五音と七音は、人為によって定められた音数ではなく、自然に定まり、好まれつつ継承されてきた音数である。したがってその五音・七音の和としての「三十一文字」も「十七文字」も「人間が勝手につくりし掟」ではない。これを「謂なき者」として新たに「三十二字の和歌三十三字の和歌十八字の俳句十九字の俳句」といった「一種新調の韻文」を提唱したとしても、それこそ「謂なき者」、不自然な「掟」であって、そういうものには無理をして従うのさえ困難であらう。

五音句と七音句はどこにでもある。詩歌作品の中だけ、文字の上だけにあるのではない。都鄙のへだてなく人々の日々の営みの中に存在し、老若男女を問わずそれを口唱する。学ばなくても五音句・七音句は生まれ、強制されることなく継承されてきたのである。

日本語の詩句が五音句と七音句に帰着する現象は、隕石が地球に向かう現象に似ていよう。隕石が地球をめざすのは、人間のはかりごとでも隕石らの相談による取り決めでもない。人も隕石もあざかり知らぬ引力の働きによって地球に導かれているのである。日本語の詩句が三音句にも四音句にも六音句にも引き寄せられることなく、五音句と七音句にのみ収斂するのは、そこには人智の及ばない何らかの引力が存在するからであり、日本語韻律論の第一の責務は、その引力の正体を究明することであらう。

「一種新調の韻文」の提唱は、この引力から逃れようとする試みであり、それゆえはじめからそれはできない相談であった。しかし、その試みは私たちの近現代文学史において何度も繰り返されてきた。

明治十五年の『新體詩抄』で外山正一らの掲げた「新體」もいち早く「一種新調の韻文」の案出を試みたものであっただろう。だが、やはりそれは引力に逆らう試みであり、出来上がった詩句はだれが見ても旧態依然の七五調であった。『新體詩抄』の表題が羊頭狗肉であったことは、自嘲歌「新體と名こそ新に聞ゆれどやはり古体の大仏の法螺」を序文にしたためた外山正一自身の痛切に知るところであったらう。

明治四十三年の『一握の砂』もまた「一種新調の韻文」をめざしたものにちがいない。啄木は、明治四十三年十月二十二日付吉野章三宛書簡<sup>24</sup>に「(今度の歌集は——引用者注)『一握の砂』と題して来月上旬東雲堂より発刊致すべく、一首を三行に書くといふ小生一流のやり方にて(現在の歌の調子を破るため)……」と書き、「歌のいろく」<sup>25</sup>にも同じような趣旨の宣言を掲げている。

我々は既に一首の歌を一行に書き下すことに或不便、或不自然を感じて来た。其處でこれは歌それぐの調子に依つて或歌は二行に或歌は三行に書くことにすれば可い。よしそれが歌の調子そのものを破ると言はれるにしてからが、その在來の調子それ自身が我々の感情にしつくりそぐはなくなつて來たのである、何も遠慮をする必要がないのだ。三十一文字といふ制限が不便な場合にはどしどし字あまりもやるべきである。又歌ふべき内容にしても、これは歌らしくないとか歌にならないとかいふ勝手な拘束を罷めてしまつて、何

に限らず歌ひたいと思つた事は自由に歌へば可い。

こうして出来上がったのが『一握の砂』の三行書きであり、「何に限らず歌ひたいと思つた事は自由に歌へば可い」として歌つた「生活派短歌」であつたが、果たして啄木は自由に歌い、伝統的な日本詩歌の調子を破ることができたであろうか。

そこです、伝統的日本詩歌の模範たる『古今和歌集』から紀貫之の短歌一首(袖ひぢて結びし水の氷れるを春たつ今日の風や解くらむ)と『一握の砂』からも『一握の砂』を含む一首を取り上げ両者を見比べてみよう。



「そてひちてむすひしみつこのほれるをはるかたけふのかせやとくらむ」

伝紀貫之筆《高野切古今第一種》(五島美術館蔵)《芸術新潮》平成18年2月号より転載

頰につたふ

なみだのごはず

一握の砂を示しし人を忘れず

石川啄木『一握の砂』所収の一首(新選 名著復刻全集 近代文学館(一握の砂)より転載)

この二首が今日「どう読まれてるか」は、述べたように私の課題ではない。「どう読まれてるか」の探究こそ科学なのだという「等時音律説」への強い反論もあるが、韻律論においてそれは重要な問いではない。韻律論における最重要の課題は日本詩歌の詩句はどのような韻律をもっているかを明らかにすることであり、それはやはり「どう読むべきか」と問うことから始めなければならないだろう。啄木の三行書きという表記上の工夫は、当然読み方に変化を与え、「どう読まれているか」には影響をおよぼすが、それは書記の際の読者への指示でしかない。

これらの詩句がどのような韻律をもつてこの世界に出現したかを知るためには何の役にも立たない。

追究すべきは、これらの書記の背後にあるものである。この書記において注目すべきは、貫之も啄木も短歌形式によって詩句を表出していることであり、その詩句が五音と七音から成っている、という点である。

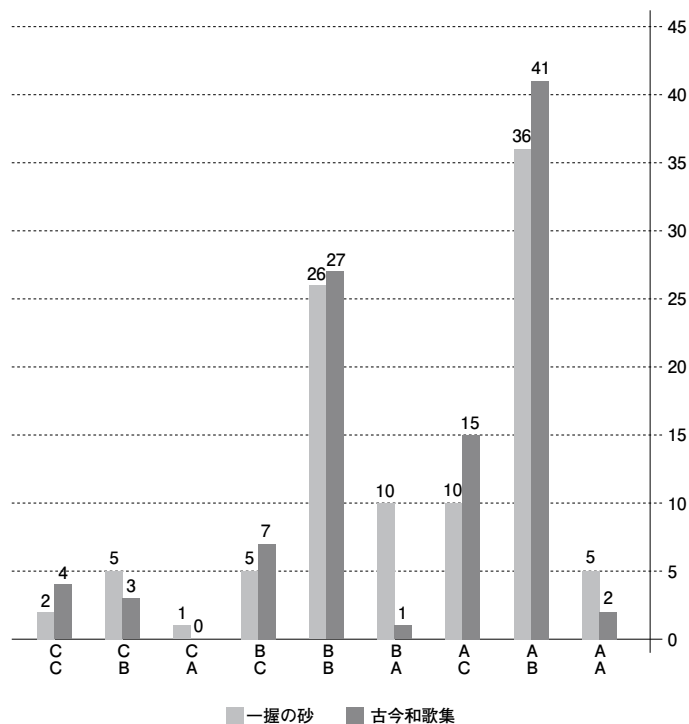
貫之の言語表現と啄木の言語表現の間には千年の時間の経過がある。しかし、両者の発した詩句はいずれも五音と七音を表す文字に帰結している。注視すべきはこの点である。そこで思うのは、これらの五音句と七音句は同一の韻律環境のもとにあって出現したのではないか、隕石に対する地球であつたのではないだろうか、ということである。

「かりに両者の五音と七音が『等時音律説』にいう二つの結合・分節の原理によつてもたらされたものならば、そこに四拍子の拍子運動があり、等時的拍音形式の日本語があり、シンコペーションの有無による流れとよどみがあつたはずである。つまり、貫之も啄木も前節で示した七音句におけるA・B・Cの別を聞き分け、無意識にも使い分けていたはずである。

試みに『古今和歌集』と『一握の砂』の冒頭からこれらの一首を含む百首の下の句(字余り句を除く)を抜き出し、A・B・Cに分類してみよう。データは既発表の拙稿②によつた。

古今和歌集	A	A
一握の砂	5	2
	36	41
	10	15
	10	1
	26	27
	5	7
	1	0
	5	3
	2	4
	100	100
		計

驚くべき類似性である。どこがどう似ているかについての説明はもはや不要ではなからうか。これをグラフにしてみると、さらに一目瞭然とならう。



はたして啄木は「在來の調子」から自由でありえたのだろうか。

「現在の歌の調子を破るため」三行書きの「生活派短歌」を詠んだ啄木であるが、詩句の韻律は、この通り古今集時代から一歩も出ていない。

千年をへだてた貫之の一首と啄木の一首は、ただたんに五七五七七という同じ音数形式の字句をもつというばかりでなく、まったく同じ韻律環境のなかにあるのではない。啄木の五音と七音、そして古今和歌集の歌人たちの五音と七音は、同じ韻律の引力によって導かれたものではなからうか。

日本詩歌全体を覆う特定の韻律が存在すると考えた方がよいであろう。そしてその韻律とはやはり「等時音律」を以てはなからうか。

おわりに

昭和五十六年（一九八一年）にいたっても日本語ブームは続いていた。同年二月の『ユリイカ』誌は特集として「日本語」を掲げ、荒木亨はそこに寄せた「言葉と詩」を次のように書き出している。

一九七七年に私として一応の結論に達したのが、「日本語の詩学上下」（『文学』十一、十二月号）であり、その後寺杣雅人氏への反論を兼ねて私の原理的立場をさらに説明したのが、「ソシユールと日本語をめぐって——ラングというものさしの成立のために——」（『文学』一九七八・四月号）である。そのおかげで坂野信彦氏の研究を知り得たことが、私の立場の単なる独断でないことを確認する上で大きな力となったことを記して感謝を表したい。

ここにあるように、荒木亨「ソシユールと日本語をめぐって——ラングというものさしの成立のために——」でも「等時音律説試論」を読む」の節で「等時音律説」批判が展開されている。本稿の冒頭でみた高橋信之「比較俳句論序説」には挙げられていなかったが、この論考も『文学』誌上での音歩説についての意見のやりとり」の一つであり、日本語のリズムに関する議論の延びた「尾」の一部であった。

荒木亨は日本語のリズムに関する議論において、坂野信彦とは「原理的立場」を同じくすることで意を強くしているが、それは明らかに「等時音律」を標榜する私とは異なる立場である。そしてそればかりでなく、「等時音律説」は「どう読むべきか」と問い、頑なに「等時音律」のみに固執して他を排斥している点で、荒木亨、坂野信彦以外のリズム説とも大きく異なる位置に立っている。

韻律論における私自身の「原理的立場」を言うならば、私は作者の側にあつて読者の側にはない<sup>28</sup>。それは、詩歌の韻律の探究は、詩歌の形態の探究であり、形の探究であるからである。私の関心の対象は、詩歌のもつ韻律であり、どのような韻律環境において日本語の一つ一つの言葉、その一音一音が出現したかである。

韻律研究においては、詩歌の詩句は読者がそれに向き合う以前に作者が完結させているという当たり前の事実を想起する必要がある。読者は詩句の意味を能動

的に享受することはできるであろうが、詩句そのものの表出に関わり、韻律を創造することはできない。「モナリザ」の描線や彩色の形成に関わることができるのはレオナルド・ダヴィンチのみであり、鑑賞者はそれをどのように意味づけようとする自由であるが、「モナリザ」には一点の加除をかすめることもできないのである。この後のことは、稿を別にして述べることにする。(未完)

注

- (1) 『文学』第46巻第2号(昭和53年2月)
- (2) 安藤元雄「リズム論の前進」(『東京新聞』夕刊、『現代詩を読む』(小沢書店、昭和54年11月)所収)。
- (3) 別宮貞徳『日本語のリズム——四拍子文化論』(講談社現代新書、昭和52年10月)
- (4) 『文学』第45巻第11・12号(昭和52年11・12月)
- (5) 菅谷規矩雄「詩的リズム・統篇——音数律に関するノート」(大和書房、昭和53年3月)
- (6) 高橋信之「比較俳句論序説」(青葉図書、昭和55年5月)
- (7) 「音歩説」では、二音を一つの単位とみてこれを「音歩」と呼んでいる。「古池や」では、「フル」「イケ」がそれぞれ一音歩で、「や」「や」と長音化して二音分の長さとなり、これも一音歩とされる。また、五音句も七音句も(五音句では無音の音歩が一つ加わって)四音歩で構成され、一音歩を四分音符一つとする四分の四拍子の一小節を形成していると考えられている。
- (8) 「等時音律説」で五音句・七音句は「等時音律」であるというのは、五音・七音の第一音の起点から最終音の起点までが時間的に等間隔に並んでいるという意味である。したがって、四拍子の拍子運動を妨げない範囲においてその最終音の終点を延ばすことも可能である。具体的にいえば、「フルイケヤ×××」と表記している五音句は、たとえ「フルイケヤ×××」といった音の並びとなつたとしても「等時音律」を保っているということになる。
- (9) 拙稿「日本語定型詩歌のリズム——「等時音律説」再論——」(『岡大國文論稿』第34号、平成18年3月)
- (10) 第三節「音歩説」と定型にもたせた「弾力性」参照。
- (11) 土居光知『文学序説』(岩波書店、昭和2年2月)

- (12) (10)に同じ。
- (13) 上五と下五におけるこの大きな出現率の偏りについては、「等時音律説」においても「古池や」を「連続調」、「水の音」を「終止調」ととらえ、シンコペーションの有無から説明している。第四節「等時音律説」の形成」参照。
- (14) 『現代俳句辞典』(「リズム」の項、角川書店、昭和52年9月)
- (15) 芭蕉句「田一枚植えて立去る柳かな」でいえば、「植えて立去る」ならば二文節からなり、文節によって「植えて」と「立去る」に分かれるが、「柳かな」は一文節で、この場合は語によって「柳」と「かな」とに分かれることになる。
- (16) 西垣脩「定型」(『俳句講座9研究』(明治書院、昭和34年5月)所収)
- (17) 高濱虚子「俳句讀本」(日本評論社、昭和10年10月)
- (18) 『音聲學大辞典』(三修社、昭和51年6月)
- (19) ここに「原則とする」とあるが、「どう読まれているか」という韻律へのアプローチからは、四拍子という「原則」を抽出するに止まることになる。ここから「どう読むべきか」の答えを直接導き出すことはできない。
- (20) 結合と分節は、一つの現象を二つの面から捉えたものである。たとえば、「拍の原稿用紙」でいえば、二マスずつが結合すると、その結合によりある二マスと次の二マスの間は分節されることになる。
- (21) (14)に同じ。
- (22) 時枝誠記『国語学原論』(岩波書店、昭和16年12月)
- (23) 正岡子規「字餘りの和歌俳句」(『日本』、明治27年8月20日)
- (24) 『石川啄木全集』第7巻(「書簡」、筑摩書房、昭和54年9月)
- (25) 石川啄木「歌のいろく」(『東京朝日新聞』、明43年12月20日)
- (26) 坂野信彦「韻律論の基本——寺杣論文をめぐって——」(『文学』第46巻第7号、昭和53年7月)
- (27) 拙稿「七音句の調べ——結句における四三調の忌避をめぐって——」(『尾道大学芸術化学部紀要』第3号、平成16年3月)
- (28) 拙稿「日本語韻律論の方法——韻律をめぐる作者と読者の関係について——」(『尾道短期大学研究紀要』第33集(1)、昭和59年4月)参照。