

## リズムにおける流れとよどみ

——拍節群化の二重性について——

寺 杣 雅 人

リズムの本義が繰り返しにあることは間違いない。

リズム (rhythm) は、すなわち律動とは、「規則正しく繰り返される運動」(講談社「日本語大辞典」)であり、リズムミカル (rhythmic) は、すなわち律動的とは、そうした運動が調子よく進行する様を形容する語である。

リズムに乗れないスポーツ選手は力を出し切れるはずがない。身体のリズムが狂えば健康をそこなうことにもなる。

「規則正しく繰り返される運動」にうまく乗れず乱れが生じている時、通常そこにリズムを見ることはできない。というより、リズムミカルでないことにおいて、それはリズムの対極に位置する事象であると言える。

日本の詩歌のリズムを考える場合も、そのように「規則正しく繰り返される運動」に主な注意が払われ、その運動を支えるもつとも基本的な単位として、二拍ずつの規則的なあるいは機械的な分節が指摘されてきたのもつともなところであった。

日本語は二音ずつ発音されて、一拍となる。一音しかないときには、一音分の休止があつて、一拍となる。俳

句もそのように発音されるわけである。これを音歩説といい、土居光知が実験的に確立した説である。この説にしたがって、前掲の句（飯田蛇笏「たましひのたとへば秋のほたるかな」——引用者）を読むと、「たましひ／の○／たとへば／あき／の○／ほた／る○／かな／」となるが、この上・中・下の三句を読む時間は、実測すると、ほぼ同じ時間であるといひ（別宮貞徳）、その点を考慮すると、この句は、「たま／しひ／の○／○○／たとへば／あき／の○／ほた／る○／かな／○○／」と読まれることになる<sup>1)</sup>。

これは実作者でもある平井照敏氏の俳句についての韻律解説であるが、ここで示されている音歩説というのは定型詩歌に関する代表的なりズム説である。このように自立語の語頭の一音をそれぞれの拍の一音目に置く、一拍二音の規則正しい分節の継起にしたがって各句が完全に切り刻んでしまえるものならば、リズムはよどみなく繰り返され、まっすぐに流れるように展開することになる。

しかし、リズムとは、その本義は繰り返し返しだとしても、つねに調子よく流れてゆくばかりではありえないのではないか。語が二音ずつに次々と分断されて、たんに軽快に進みゆくだけがリズムであるならば、リズムとは単調で深みや味わいに欠けるものとなりはしないだろうか。

I・A・リチャーズの次の言は、日本の詩のリズムを考える場合にも有益であると思われる。

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<sup>2)</sup>。

すなわち、リズムとは繰り返し返しであるが、同時に非繰り返し返しでもあるということ。「規則正しく繰り返される運動」であると同時にそれは「規則正しくは繰り返されない運動」でもあるということである。

特定の形式の繰り返しから、その同じ形式が次もまた現れるであろうと予想され期待される時、そこへそれとは別の形式が出現したとなると、予想は外れ期待は裏切られる。それまでリズムカルに規則正しく展開してきた秩序ある拍節の進行が乱れ、スムーズであったリズムの流れはよどむ。

繰り返しがあるなら、それに対して予想や期待が生まれるのは必然である。予想や期待があるならそれに対するはずしや裏切りの出来もまた必然であろう。

定型詩歌のリズムにも繰り返しと非繰り返しがある。すなわち期待される分節と実現された分節の二重の分節作用の一致と不一致がもたらす、リズムの流れとよどみがある。

本稿は、定型詩歌について、そのリズムに流れとよどみを生む二つの群化・分節作用のあることを指摘し、その構造と機能をあきらかにしようとするものである。

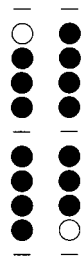
## —

私が音歩説批判という形で、句内の各拍節の等時性を主張し、「等時音律説」<sup>3)</sup>を提出したのは一九七八年のことであった。

そこで下した結論は、五音句・七音句の背後に等時の八拍の連鎖を捉え、五音句も七音句も八拍のうちの最後にそれぞれ三拍、一拍の休拍をもつが、三音目に意味の分節のある七音句(三四型)の休拍は先頭に立つ、というものであった。つまり、音拍と休拍の関係は次のような図(音拍●、休拍○)によって示すことができる。

五音句の場合、—●●●●—○○○—

と表し、七音句を、

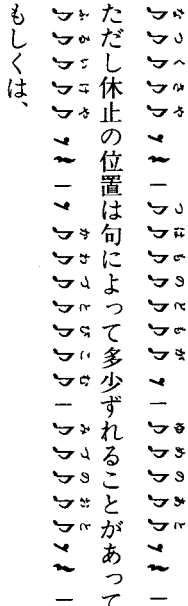


という二種とすることが断言できる(略)

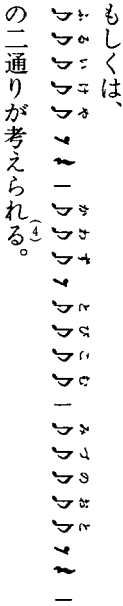
しかし、先に引いた平井氏の俳句の韻律解説(一九八四年)が音歩説にそつてなされている点から見ても明らか  
なように、その後も音歩説の支持は高く、「等時音律説」は一般に広く理解されたとは言いがたい。

とは言え、同じ平井氏の韻律解説で紹介されている、各句の等時性(依然として句内の非等時性はそのままであるが)への着目から音歩説に若干の修正を加えた別宮貞徳氏が、私の「等時音律説」発表後の一九八一年に提示したのは、次のような律形式であり、それは音歩説に従つたものばかりではなかつた。

(略) 音楽の記号であらわせば次のことになる。



ただし休止の位置は句によつて多少ずれることがあつて、七音が三、四に分割されるときは、



もしくは、  
の二通りが考えられる。

(4) はじめの「なつくさや」の場合は、音歩説によつた律形式と「等時音律説」によつたそれとの間に大きな異なり

は生じない。が、「かはづ・とびこむ」のように三音目に意味の分節を持つ七音句、すなわち三四型の七音句では律形式が違ってくる。「三、四に分割されるとき」の例として示された「かはづ・とびこむ」を含む二例のうち、後者は従来通りの音歩説による律形式であるが、前者は紛れもなく「等時音律説」の主張する律形式である。

しかしながら、氏は一九七七年の、すなわち「等時音律説」発表直前の『日本語のリズム——四拍子文化論——』では、「こんにちのわれわれの習慣に従った読み方」として、

ヤクモ○タツ○○ イツモ○ヤヘガキ ツメゴメ○○○ ヤヘガキツクル○ ソノヤヘガキヲ○

をあげ、第一句、第二句の句内に位置する休止(○印)の存在理由については、

「八雲」と「立つ」のあいだ、「出雲」と「八重垣」のあいだにそれぞれ休止が入っているのは、第一句の五音、第二句の七音が、それぞれ三二、三四に分けられるからで、二三、四三に別れるばあいには、そこに休止が入ることはない。

と説明していたのである。

これは明らかに「日本語は二音ずつ発音されて、一拍となる。一音しかないときには、一音分の休止があつて、一拍となる」という音歩説に等しい分節法である。

先に示した別宮論文には「等時音律説」への言及はなく、二種の異なる(表面的には似ているが、リズムの内実についてはまったくちがっている)リズム説を並立させる根拠もまた示されていないが、はじめ音歩説によつていたものが、後には音歩説も「等時音律説」という立場に移行しているという点は読み取ることができる。

同じく音歩説の継承者の一人と目された坂野信彦氏は、「等時音律説」発表直後、この説に対し、リズムという

ものについての基本的認識に誤謬があるとしつつ<sup>5)</sup>、音歩説と「等時音律説」の共存は可能であるという見解を示していたが、その後一九八六年には、

(略) 七音句はつぎのふたつのタイプのどちらかに分けられる(○は実音を、×は休止をあらわす)。

×○一○○○=○○一○○

○○一○○○=○○一○○

また、五音句はすべて一律につきのように読まれる。

○○一○○○=○○一○○

現代の律文はこれら三種の音律パターンを中心に構成されるといえる。<sup>6)</sup>

と、私の「等時音律説」と同じ律形式を結論しているのである。

坂野氏の場合は、この結論の補注として「等時音律説」への言及があり、

これらのパターンにおける休止の位置は、寺杣雅人氏が「等時音律説試論——定型詩歌はどう読むか——」

(岩波書店『文学』昭和53・2)で示したものと一致する。ただし氏はその読みかたを古典に適用している。

と述べている。

私が「等時音律説」を古典作品にのみ適用したというのは、資料として古典を多く使用したことからの誤解であり、表題にもあるように、あくまでそれは「定型詩歌」全体のリズムを追究するものであったのだが、とにかく「等時音律説」は、若干の支持は得られたものと解してよいであろうか。

しかしながら、それは数の上からもそうであるが、内容の受容からすれば、なお一層心細い支持と言わざるをえ

ない。

つまり、音歩説を否定し、相いれないリズム説として提出してきた「等時音律説」が、その音歩説と共存する形で受け入れられたとしても、それは端的に言えば誤解に過ぎず、また結果として提示したリズム形式が一致したとしても、その論理過程やリズムの内実が置き去りにされては、やはりこれも承認や支持を受けたものとはいえない。

問題はリズムという運動の様態なのである。

音歩説と「等時音律説」との異なりというのは、確かに表面的には、たとえば、

〃ほた／る〇／かな／〇〇〃

と、

〃ほた／るか／な〇／〇〇〃

との差にすぎない。

音歩説で「かな」の前に位置する一音分の休止が「等時音律説」では「かな」の後に移動しているが、この小さな移動はリズムとして見れば、実に大きな移動なのである。

これを共存するものとして両者を許容する寛容は、換言すれば鈍感にはかならない。日本詩のリズムは、韻律に対する敏感さから生じたのであって、けっしてそのような鈍感に由来するものではない。

韻律に対する敏感さとは、たとえて言えば、「ほた／るか／な〇／〇〇」の八つの拍節の進行にともなう、二重の群化・分節の運動をとらえる敏感さである。

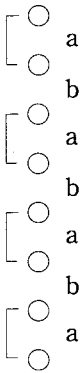
ここまでの叙述でも明らかのように、定型詩歌についての現代のリズム研究において、おおむね了解されているのは、五音句・七音句の背景にいずれも八音分の時間進行が存在するであろうという点であり、いまかりにその一音分の時間量を一拍すると（先に示したように音歩説では二音分を一拍としている）無音拍を含めて各句は八拍か  
らなり、そのなかで順に二拍ずつが群化・分節しているということである。

私は、まずもつとも上位の群化・分節として句を形成するところの八拍の群化・分節があり、つぎにその八拍を二つの部分に分ける四拍ずつのそれがあり、もつとも下位の群化・分節として二拍ずつの群化・分節があると考えるのであるが、これを簡単に図示すればつぎのようになろう。



これが、まず一つめの群化・分節の作用である。

なお、群化および分節とはひとつの現象を別の角度から観察したものであって、たとえば、つぎのような拍の連鎖において、二拍ずつの群化・分節の作用が働くとすれば、群化はaの位置に働く拍と拍を結ぶ力であり、分節はbの位置に働く前後の拍を引き離す力である。

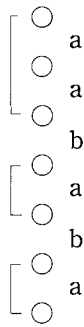




さて、こうした拍節の接合と分離の関係は、たとえば音楽作品における小節と同様、詩歌を作り出す者の前に、予定される拍節連鎖のかたちとして持ち受けることになる。二拍ずつの拍音の継起的連鎖が、さらに四拍ずつの、そしてそれをつないだ八拍ずつの連結が繰り返されるのが期待されており、詩のことはを発するものは、このときこの期待を背負い、一種の義務を引き受けることになる。この期待に応え、義務を果たすならば、順調で軽快な拍節の進行が可能となり、そこにリズムカルな音の流れを形成することになる。

この期待は言葉以前のものであり、それを実現して行くのは詩を構成していく具体的な言葉の拍節である。無論、それが生きた言葉であるならば、血がかよっているのは当然のことで、意味を持つものとして機能しているかぎり、そこには語自体の、そして語と語の接続関係がすでに存在する。

たとえば、「桃の花咲く」であれば、「桃の・花・咲く」という群化・分節がすでにあり、先と同様な図示を試みれば、つぎのようになる。

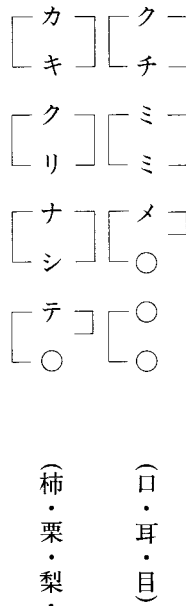


これが二つめの群化・分節である。

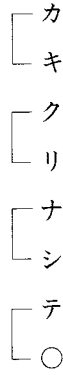
このように二つの群化・分節の機能が存在するならば、当然のこととして、両者の一致する場合としない場合とが出てくる。前出の I・A・リチャーズの言を借りれば、「期待されるものがくり返す場合」と「それが期待されるだけで現われない場合」である。

ただ、期待される群化・分節の關係が、先に見たような二拍、四拍、八拍と長短の重疊するものであるなら、それを具体的な言葉で完全にみたすことは不可能であろう。

したがって、たとえば、二拍ずつの群化・分節の期待を比較的スムーズに実現した例としては、すなわちほぼ「期待されるものがくり返す場合」の五音句、七音句は、順に（左は期待される群化・分節、右は実現された群化・分節。以下も同じ）、

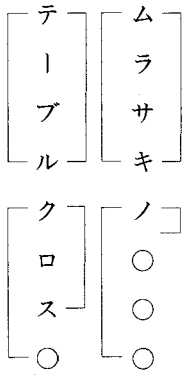


(口・耳・目)

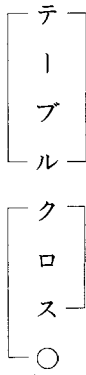


(柿・栗・梨・手)

などが考えられる。これらは、結局四拍ずつの分節をも実現していることになろう。四拍ずつの群化・分節の期待を比較的うまくみだした五音句、七音句としては、



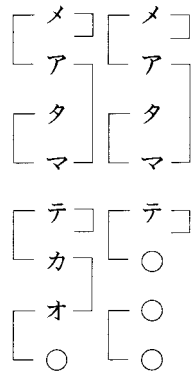
(紫・の)



(テーブル・クロス)

のような場合である。

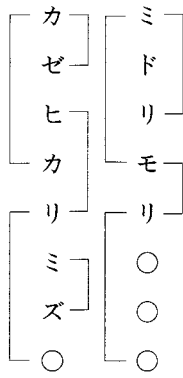
逆に、実現された拍節の群化・分節の構造が期待されたものと異なる例として、すなわち「期待されるだけで現われない場合」として、まず、二音ずつの群化・分節のものは、



(目・頭・手)  
(目・頭・手・顔)

のような場合で、スムーズには流れていないことが耳にも感じられよう。

四音ずつの場合は、期待は大きくなるから、それが実現されなかった場合、ショックは大きく破調感が高まる。



(緑・森)  
(風・光・水)

期待を裏切らない五音句・七音句をつないで、

〃 むらさきの ○ ○ 〃 テーブルクロス ○ 〃 むらさきの ○ ○ ○

// テーブルクロス ○ // テーブルクロス ○ //  
 とした場合と、期待を裏切った五音句・七音句ばかりを集めて、

// みどりもり ○ ○ // かぜひかりみず ○ // みどりもり ○ ○  
 // かぜひかりみず ○ // かぜひかりみず //

とした場合のリズムの相違は歴然としているであろう。前者は軽快な四拍子系の流れが感じられるのに、後者は期待された群化・分節が実現されず、ことごとく妨げられるので全体にわたってよどみが生じているのである。

破調と言えば、字余り・字足らずといった五音・七音の定型をくずしたものを想定するのであるが、定型の五音・七音にも破調があるということである。

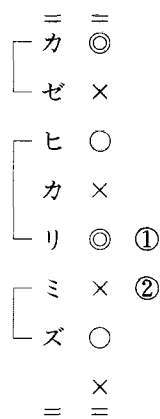
この場合の破調は一種のシンクペーションであるとみられる。

すなわち、期待される群化・分節というのは、端的に言えば、群化・分節の接点は八拍の中の奇数番目の拍であり、そこに実現される言葉の拍節群の先頭を置くことを期待していると考えることができる。逆に言えば、それ以外の偶数番目の拍上には、その先頭を置かないことを要求しているわけである。拍節群の先頭のあるべき位置にそれが来なかったり、ないことを期待されているところへそれが来てしまったことでシンクペーションと同様ならずしが起こることになる。

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
=  
◎ × ○ ○ × ◎ × ○ × =

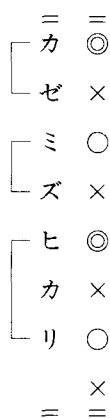
(◎および○は期待される群化・分節の接点。◎は○より上位の接点と考えられる)

具体的に言えば、「風・光・水」の場合であれば、



という二つの群化・分節の関係となるから、実現される拍節群の先頭のあるべき位置にそれがないという事態(①)とあるべきでない位置にそれがあるという事態(②)の両方を引き起こしていることがわかる。

これをもし語順を変えて、



とでもすれば、①も②も同時に解消され、期待される群化・分節に応じた実現となるであろう。

整理してみよう。

五音句・七音句の背後にはいずれも八個の等時の拍節(「等時音律説」は五音・七音の各音も等時であるとするもの)の展開があるであろうという推測は、現在多くのリズム説の共有するところである。そしてこの八個の等時の拍節は四拍子系の群化・分節の力を受けて配列されていると考えることも、現在のリズム論においてはおおむね了解をえたことがらである。

つぎに、ことばが意味をになつて機能しているとき、形式は内容と呼応し、その意味による群化・分節が発音上の群化・分節となつてゐることも、言わば言語というものの必然のシステムとして広く承認されるところであろう。こうして二つの群化・分節が存在するのならば、リズムというものは、たとえば音歩説のように後者の群化・分節を二音ずつに分解し、足らずは一音分の休止を補うなどして前者の群化・分節の中を含み込んでしまふところではなく、これらが作られ読まれる、ことばの表出されていくその瞬間において、両者の群化・分節が作用し機能し、そのぶつかりあいの中で生まれるのではないか、と考へてみたのである。

この際、後者の群化・分節については、「等時音律説」にしたがい、モーラ言語としての日本語でふつうに話し、読む時の五音句・七音句として各音を等時に並べ、そのうえにそれらの機能を配した。

前者の群化・分節は発語に先立つもので、これを期待される群化・分節と考へ、後者は発語にともなうもので実現された群化・分節という呼称をあたえた。

詩歌のことばが音声として生まれるとき、あるいはいつたん書記化されたのち、それが読まれることでふたたび音声として表出される際、この二つの群化・分節の作用は音声として具現するひとつひとつの拍音に働いていくのである。そしてこの時、当然のこととして、二つの群化・分節の合致する場合とそうでない場合が出てくるわけである。

実現されたものが期待に應じてゐる場合、期待されたところの四拍子系の軽快なリズムの進行が生まれ、実現されたものが期待に應じていない場合、期待されたリズムの進行は妨げられ、リズムが乱れることになる。(ここでリズムという語の意味は、本来の辞書的な理解の範疇にあるもので、「リズムが乱れること」をもリズムの一屬性と考へるべきことは、はじめに述べたとおりである。)

期待されたリズムが軽快に刻まれ進行していく状態を、水の流れゆくさまにたとえることができるならば、期待されたリズムの進行が妨げられ、停滞した状態は流れのなかのよどみにたとえることができよう。

そして確かにこのリズムの流れとよどみは、それぞれの状態を具体的な五音句・七音句に作ってみれば、耳によっても確かめられるのである。

こうして「等時音律説」の提示した五音句・七音句の律形式、および拍節群化に前述の二重性が存在するということは、ある程度正当性がえられたと言えるのではなからうか。

一一一

さて、しかし以上は言わば詩歌を離れた議論であった。

つまり、まず第一に、以上述べたことは具体的に存在する句集や歌集から、すなわちその一句一句、一首一首を構成する五音・七音から帰納したものではないということ。

五音句・七音句に働く二つの異なる群化・分節の力によって、流れとよどみが生じると考えられ、またそれは事実耳にもとらえることができたが、そのことによってそのような力が古今集の歌人たちの五音句・七音句にも働いていたと言ふことはできないし、芭蕉や子規の発した言葉にも「等時音律」を前提とする流れとよどみがあっただろうという推測も成りたない。

第二に、流れとよどみが単独の五音句・七音句のなかでしか問題にされていないということ。

たとえば短歌であれば、一首全体は五句三十一音、つまり五七七七七という構成なのだから、流れとよどみの問

題もこの全体の展開のなかで考える必要がある。

五音句・七音句であれば、それが語を含むものでありそしてそこに二つの群化・分節の力を配してみるならば、前項に示したような流れやよどみが当然出てくるわけで、それが古今集にあり芭蕉や子規にもあるのは当たり前である。問題は、どのようにあるかである。

つまり、五音・七音は音数の枠であり、その制約と表現したい内容とにしたがつて言葉が選択され、時間軸の上に並べられた結果、そこに出現した五音なり七音なりがあるものは流れをつくり、あるものはよどみとなっているというのであれば、それはリズムとは言えない。

リズムというのは一種の企てである。それは詩作においては発語に先立っており、発語のあとにその実現された形式としてはじめて出現するものではない。

句内の語の構成が意味と音数枠にのみ奉仕するものならば、特定の句の位置に流れやよどみを志向するということとはないであろう。

たとえば、もし五音句と七音句が別々に作られ、それが無作為に並べられて、五句三十一音となるのであれば、流れの句もよどみの句も、五七五七七の五個所に平均化して現れることであろう（五音句と七音句の間では、容量が異なるので全体の語彙のあり方や流れ句とよどみ句の定義のしかたで若干の差が出るだろう）。

短歌であれば、五句三十一音が一筋の川の流れである。第一句が流れ始めたあと、すぐその流れを受けて第二句が現れ、さらにその第一句から第二句に及んだ流勢を受けて第三句が始まるのである。このようにして第四句をへて最後は第五句でその川は流れることを終えるのである。たとえば、同じ七音句でも、二句目に位置するものと四



句目に位置するものでは、流れの様相は違つてこよう。むろん両者は最後に置かれた第五句目の七音とも違つてくるだろう。

「等時音律説」からみちびかれた二重の群化・分節の仮説が正しく、またそこから引き出される流れとよどみが確かにそう呼ぶべき機能をリズムの上に有しているのならば、流れ句やよどみ句がどの位置でもその出現の仕方が平均化するとは考えられない。

ということとは、次のように言いかえることができる。

リズムというものがそのように意味に従属するものでないから、また五句三十一音が時間の線分の端から端まで流れ行くものであるから、流れを形成する句とよどみを形成する句は句の位置により特徴ある出現をするであろう。その出現の様は、「等時音律」により発せられた五句三十一音を掲載する歌集があれば、そこに見いだされねばならない。さてそこで短歌作品の中の七音句について調べてみることにする。一首のなかで二句目、四句目、五句目の三個所に位置する七音句に、流れの句・よどみの句はどのように出現するか。

そこで大ざっぱな予想だが、五句三十一音の線分が川の流れにたとえられるものであるならば、上流から中流、下流と下るにしたがつて、速い流れが次第にゆるやかとなり、最後はゆったりとしたよどみのなかに終息する、と考えられるのではないだろうか。



つまり、流れ句からよどみ句へという変化である。まずすべての七音句を、流れ句(A)、流れとよどみ両性を

具有する句(B)、そしてよどみ句(C)と三種に分類する。そしてこれらのほかにその他として字あまり句と字たらず句(〳)もある。

Aは流れ句であるから、二つの群化・分節の調和した語構成の句で、たとえば、文節による切れ目を基準として(さらに下位の語や活用の方節によることもある)。

四三型(「うたへり・今日も」「山・また・かなし」など)、七型(「秋海棠は」など)、二五型(「かの・わだつみに」など)

を含む。七型および二五型は、四拍ずつの群化・分節に應じてはいないが、比較的無理なく期待された群化・分節がなされるものと考えられる。

Bは、二つの群化・分節の調和した語構成の部分と反対に不調和の語構成の部分を合わせ持つ句であってこれは三四型一つである。

三四型(「恋の・ひとみに」「山に・日は・照る」など)

	1	2	3	4	5	6	7	8	
	=	◎	×	○	×	◎	×	○	×
	=	コ	イ	ノ	ヒ	ト	ミ	ニ	=
{									
{									

すなわち、図のように、四拍ずつの大きな群化・分節の期待にたいし、語頭のあるべき二つの位置のうち、はずしたところ(1)とみだしたところ(5)の両極を兼備するものである。したがってこのBは流れ句でもありよど

み句でもあるので、一首のうちの流れの位置にもよどみの位置にもいずれにも出現するものと考えられる。

Cはよどみ句であるから、二つの群化・分節の不調和の語構成をもつ句であつて、

五二型（「ほほえみて・泣く」など）、一三二型（「わが・若き・燃ゆ」など）  
 のようなタイプである。

こうして五つの歌集（①『子規歌集』、②『新編左千夫歌集』、③『若山牧水歌集』、④『斎藤茂吉歌集』、⑤『与謝野晶子歌集』（いずれも岩波文庫））から百首ずつをえらび、七音句をすべて抜き出して分類を試みた。

結果はつぎのごとくである。

まず、『子規歌集』から取り出した百首のうち七音句をすべて示し、各句にA・B・Cの分類記号を付すことにする。

二句目	四句目	五句目
呼べど答へず 屍をさむる 野を焼く男 こめたる庭に いくさのあとの 君いまださめず 白き牡丹を 伽羅の匂ぞ	ともし火ゆらぐ 堇花さく 雉な焼きそ 朝の手すさびに 杏の花は 牡丹の花に 赤きを君に 都大路の	物襲ふめり 春の山陰 野を焼く男 杜若剪る 咲きて散りけり 朝日さすなり いで贈らばや 春の夜の月
(A) (B) (A) (A) (A) (B) (B)	(A) (B) (A) (A) (A) (A) (A) (B)	(C) (B) (A) (C) (B) (B) (C) (B)

萩も芒もはぎもすきも  
 菜畑の葉竹なばたははたけ  
 春まだ寒し  
 舟の篝火かがりび  
 霜置く庭の  
 三笠の山に  
 埋めし山にうづ  
 小池の水  
 な取りそ檐のきの  
 玉巻く芭蕉はせきう  
 繁華の子等の  
 市に花売いちる  
 御簾たれこめて  
 鮎あゆめも上りぬ  
 蠶飼かひこふなる  
 世を隠れ住む  
 ただ一すぢに  
 籠かごの雀を  
 春行く庭の  
 女なるらし

(B) (A) (B) (A) (C) (B) (B) (A) (B) (A) (A) (A) (A) (A) (A) (A) (A) (A) (A) (A) (B) (A) (B)

病癒ゆべきやまひい  
 筑波根風つくばねかぜ  
 桜かざして  
 大川尻おおかわしりに  
 音ばかりして  
 南大門前なんだいもんぜん  
 とこしへにてらす  
 尾おをふる鯉こひの  
 雀すずめを思ふ  
 五尺の緑  
 天津橋下てんじんけうか  
 昔の春は  
 飛び来る蝶てふを  
 文書ふみかきておこす  
 麦はつくらず  
 柳は植ゑず  
 鎌倉迄かまくらまでや  
 連翹散れんじうさんりて  
 こぼれてたまる  
 凧いかのぼり持ちちて

∩ (A) (A) (A) (A) (B) ∩ (A) (A) (A) (A) ∩ (A) ∩ ∩ (C) (A) (B) (B) (B)

時は来にけり  
 雁かりを吹く頃  
 いづくよりか来し  
 白魚しろを取るらん  
 ふる霰あられかな  
 雄鹿群おしかぐられて行く  
 法のともし火  
 うれしくもあるか  
 母は汝なを思ふ  
 手水鉢てうづばちを掩おほふ  
 春の水青し  
 問ふべかりける  
 打つ人もなし  
 多摩たまたまの里人  
 桑くわを多く植うて  
 梅植うゑてけり  
 行き返らん  
 日落ちんとす  
 山吹やまぶきの花  
 野のの小道こみち行く

(C) (C) ∩ (C) (C) ∩ (B) (C) (C) ∩ ∩ ∩ ∩ ∩ (B) ∩ (C) (B) ∩ (B) (B)

氷売るなり  
埃立ちさわぐ  
おほとのおふら  
忍が岡に  
誰が隠れたる  
船は南に  
大海原に  
沖にただよふ  
荒れし野分の  
塀倒れたる  
つひにかくれし  
境の桃は  
猫の妻を呼ぶ  
不二の根嵐  
三日も近し  
瑞穂の国と  
小袢薄く  
往きかふ市の  
大緒につなぐ  
嵐にさわぐ

- (A) (A) (A) (A) (A) (B) (B) (A) (B) (C) (B) (B) (A) (B) (C) (A) (A) (B)

峯のみ雪の  
花散る里に  
少将の君は  
桜の影を  
花に門閉ちて  
月は左に  
舳に近く  
死ぬとぞ思ふ  
妹が引き起す  
若き女の  
尾花が上に  
隣の娘  
上野の森に  
春まだ寒し  
女の童に桃の  
のりたまひたる  
檐端の山に  
鷹手に据ゑて  
拳を離れ  
鷹飛びわたる

- (A) (A) (A) (A) (C) (C) (A) (A) (A) (A) (B) (C) (A) (A) (B) (C) (A) (B)

今か解くらし  
いざ行きて寝む  
ねびまさりたり  
踏む人もなし  
経を読む声  
なりにけるかな  
いるか群れて飛ぶ  
念仏高くいふ  
朝顔の垣  
朝餉する見ゆ  
野分荒れに荒る  
きのふとつぎぬ  
月朧なり  
武蔵野の原  
枝折りてやる  
国は此の国  
狼の啼く  
過ぐるもののみ  
鷹飛ばんとす  
不盡の裾山

- (B) (C) (B) (C) (B) (C) (C) (C) (C) (B) (C) (C) (C) (B) (B) (C) (C) (B)





これを集計した表をつぎに示す。同時に、他の四歌集についても、その集計結果のみをつぎに示す（数字は個数。二句目、四句目、五句目とも全体で百個あるわけだから、個数は同時に百分率ともなっている。なお、（ ）内の百分率は字あまり・字たらず句をのぞいた定型の七音句を全体としたものである）。

草紙干すなる 若の篝 冬枯芭 夜半のともし火 驢馬に鞭うつ 千株の杏 岸うつ波と まな子に似たる 汝に物問はん 汝に物問はん 童へ去りて ひらめく背戸の	(B) (A) (A) (A) (B) (B) (A) (A) (A) (A) (A) (A)
庭の紅梅 曠野の月に 鼻に化けて 雁が音低し 金州城外 関帝廟下 柄杓手にして 汝が父やある 乞食か父の 柳の下か 河骨の花に 鳴神落ちて	(B) (A) (A) (A) (A) (A) (B) (C) (A) (A) (A) (A)
花咲きにけり 胡人胡笳を吹く 人に売られけり 雨にやなるらん 柳青々 人市をなす 行くは誰が子ぞ 汝が母やある 父も乞食か 蒲公英の野か 目高群れつつ 雨晴れにけり	(C) (C) (C) (C) (C) (C) (B) (C) (B) (C) (C) (C)



／	C	B	A	
10	<b>5</b> (5.6%)	32	<b>53</b> (58.9%)	二句目
19	<b>6</b> (7.4%)	19	<b>56</b> (69.1%)	四句目
18	<b>48</b> (58.5%)	31	<b>3</b> (3.7%)	五句目
47	59	82	112	計

① 『子規歌集』

／	C	B	A	
4	<b>5</b> (5.2%)	49	<b>42</b> (43.8%)	二句目
3	<b>10</b> (10.3%)	47	<b>40</b> (41.2%)	四句目
13	<b>33</b> (38.0%)	50	<b>4</b> (4.6%)	五句目
20	48	146	86	計

② 『新編左千夫歌集』

／	C	B	A	
0	<b>4</b> (4.0%)	38	<b>58</b> (58.0%)	二句目
2	<b>17</b> (17.3%)	29	<b>52</b> (53.1%)	四句目
2	<b>53</b> (54.1%)	33	<b>12</b> (12.2%)	五句目
4	74	100	122	計

③ 『若山牧水歌集』

／	C	B	A	
8	<b>13</b> (14.1%)	29	<b>50</b> (54.3%)	二句目
21	<b>17</b> (21.5%)	26	<b>36</b> (45.6%)	四句目
10	<b>27</b> (30.0%)	51	<b>12</b> (13.3%)	五句目
39	57	106	98	計

④ 『斎藤茂吉歌集』

／	C	B	A	
0	<b>13</b> (13.0%)	33	<b>54</b> (54.0%)	二句目
0	<b>13</b> (13.0%)	42	<b>45</b> (45.0%)	四句目
0	<b>40</b> (40.0%)	51	<b>9</b> (9.0%)	五句目
0	66	126	108	計

⑤ 『与謝野晶子歌集』

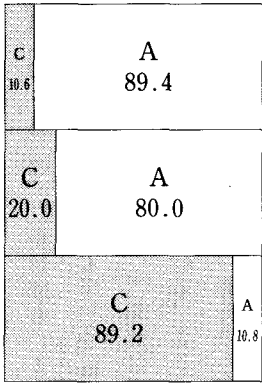
五歌集のすべてにおいて、推測通りの結果が明確に出ている。

流れ句（A）は、二句目にもっとも多いが、四句目にかけては漸減し（『子規歌集』だけはわずかにふえている）、五句目にいたっては激減している。流れに始まり、よどみに終わっているということをはつきりと見ることができるといえる。

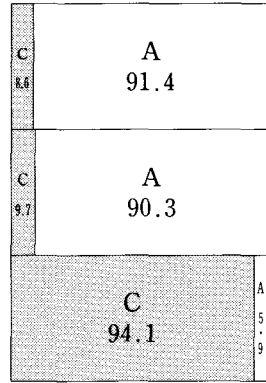
反対によどみ句のCは、二句目においてもっとも少ないが、四句目に移って漸増し（『与謝野晶子歌集』は同数）、結句の五句目で激増している。ここでもやはり流れに始まり、よどみのなかに終息していることがわかる。

両性具有のBもやはり、流れでもよどみでもあるゆえに、予測したとおりにいたい全体にわたって現れている。

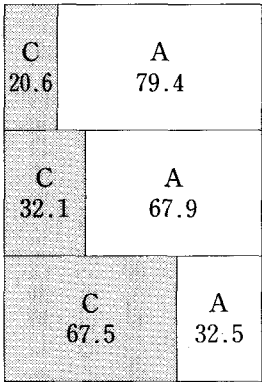
つぎは流れ句Aとよどみ句Cだけを分母とした百分率を図にしたもので、流れとよどみの相対関係をみたものである。五歌集のいずれにおいても、四句目と最終の五句目の間で、流れからよどみへの逆転が起きているのがみえるであろう。



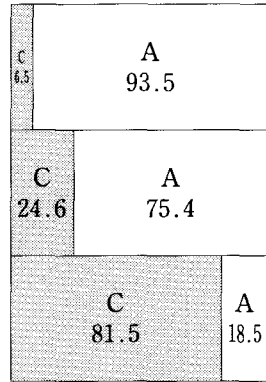
② 『新編左千夫歌集』  
二句目  
四句目  
五句目



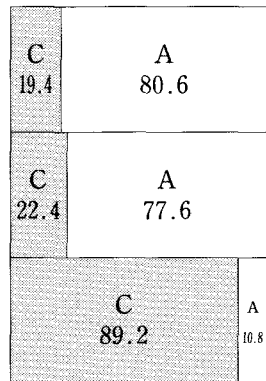
① 『子規歌集』  
二句目  
四句目  
五句目



④ 『斎藤茂吉歌集』  
二句目  
四句目  
五句目



③ 『若山牧水歌集』  
二句目  
四句目  
五句目



⑤ 『与謝野晶子歌集』  
二句目  
三句目  
五句目

こうして、予測したとおり、流れ句は流れの位置を占め、よどみ句はよどみの位置にすえられていることがわかったが、これが絶対的なルールであるわけではむろんない。よどみに始まり流れのままに一首を閉じることとも可能なので、事実そのような例が少数であるがなわけではない。

ひんがしに一星いづる時(C)一汝が見なば一その目ほのぼのと(〽)一かなしくあれよ(A)(斎藤茂吉)

ねがはくば一君かへるまで(C)一石として一われ眠らしめ(C)一メツサの神よ(A)(与謝野晶子)

これはまたある意味では、繰り返しの相対であるところの非繰り返しとして予定されるものと考えられるのである。しかし、五音・七音が短歌一首の生きた時間の進行のなかにあるのならば、それは進行そのものを実現していくことになるのであるから、流れ行きそしてよどむということは平均的なありかたとして結果されてくるものである。

#### 四

以上によって、

(1) 定型詩歌においては拍節群化が二重に作用していること

またそれによって、

(2) 両者の調和としての流れ句と不調和としてのよどみ句が生まれること

を確かめることができた。同時に、

(3) これら(1)と(2)は「等時音律説」の正当を証明すること

にもなるのである。

調子よく流れるばかりがリズムではない。よどみがあつてはじめてリズムの流れが生きたものとなり、軽快さや力強さをうるのである。

リズムとは繰り返しであると同時に非繰り返しであり、両者の相対しあうなかにそれは存在するものであつた。結論は次のようにも言い換えることができる。

はじめにリズムありき。

- (1) 平井照敏「俳句の本質 8 韻律」(学燈社『国文学臨時増刊号 俳句創作鑑賞ハンドブック』所載 昭和59・12)
- (2) I・A・リチャーズ『文芸批評の原理』(八潮出版社 昭45・9)
- (3) 寺杣雅人「等時音律説試論——定型詩歌はどう読むべきか——」(岩波書店『文学』 昭和53・2)
- (4) 別宮貞徳「俳句の音楽性」(学燈社『国文学』 昭56・2)
- (5) これに対する私の反論は「ことばと韻律について——日本詩定型論異見——」(尾道短期大学研究紀要) 第31集2号 昭57・10) 等で述べた。
- (6) 坂野信彦「韻律論の基本——寺杣論文をめぐって——」(岩波書店『文学』 昭53・7)
- (7) 坂野信彦「現代日本律読法とその成立」(『中京国文学』 昭61・3)