

## 日本語の韻律形式とリズムパターン

伊藤 康 圓

1

これまで、ことばの韻律形式とリズム形式とは、一般に同じものだと考えられてきた。また、リズムとは、同一のパターンの規則的な繰り返しだとされてきた。この二つの前提からすれば、日本語の“七七調”の韻律形式は、七音をひとまとまりとするパターンの繰り返しからなるリズム形式だ、ということになるし、“五七調”や“七五調”の韻律形式は、それぞれ、五音と七音、七音と五音の組み合わせをひとまとまりとするパターンの繰り返しからなるリズム形式だ、と考えなければならなくなる。

しかし、もしこのように考えるとすれば、俳句などの“五七五”や、短歌の“五七五・七七”などの韻律形式には繰り返しがまったくないことを、どう説明できるのか。それとも、日本語の韻律形式として、今日でも多産で有効なこれらの形式が、実は韻律形式ではないということになるのか。しかし“五七調”や“七五調”が韻律形式であって、俳句や短歌の形式が韻律形式ではないなどと考えることは、常識的にも許されない。とすれば、当然、どうしてこのような矛盾が生じたかが問題になる。この問題を解決するには、次の二つの方向が考えられる。その一つは、このような矛盾を生じた原因としての上記の二つの

前提を再検討することによって、その中に含まれている誤謬を取り除いて、その前提そのものを作りなおす方向であり、他の一つは、この二つの前提と矛盾しない、日本語の韻律形式についての理論や説明の方法を案出する方向である。

しかし、これまでのところでは、右の第一の前提である韻律形式とリズム形式との同一性は自明のことと考えられているためか、前者の方向は、ほとんど考慮されていない。そして多くの韻律論は、リズムを“規則的なパターンの繰り返し”とする右の第二の前提には触れずに、——ということとは、それを積極的に否定することなしに、——短歌や俳句の形式も、そのまま何となくリズム形式と認めておいて、もっぱら日本語の韻律形式の成立考、つまり、日本語の韻律形式の定型が、五音と七音の組み合わせに定着した、歴史的・心理的理由に関する研究や、五音と七音とをさらに細分化した音数の構造（五音の句では二音と三音、七音の句では三音と四音の組み合わせ方）のもつ韻律上の特性についての考察に終始してきたのである。したがって、後者の分野、つまり、右の二つの前提と矛盾しない韻律形式についての理論や説明の方法を案出しようとする研究分野に関しては、一般的にはせいぜい、七五音の“語のつながり”が実際に発音されたときの七音と五音のそれぞれの時間の長さは、五音にそれが発音された後の休止の時間を含めれば、ほぼ同じになる、というような見解が示された

程度である。

たとえば、相良守次氏の『日本詩歌のリズム』<sup>1)</sup>は、日本語の韻律の特性を物理的に測定しようとして、数人の被験者にリズムに関する様々な実験を試み、そのデータをまとめたものであるが、これらのうちの、七五調の詩句の音読の実験のデータについて、相良氏は次のように書いている。

これを以て見ると、五音韻律の後の休止の長さは、大体五音と休止とを合わせた長さが第一韻律の七音の長さに相当するやうにとられる事を示してゐる。而して、五音と音休止を含めた長さが七音よりも長いものもあり、短いものもあり、そこには一定の方向が見られない。

相良氏はここで、七五調と五七調について、刺戟文として詩句を二例ずつあげて実験を試みていて、以上は佐藤春夫の「さまよひくればあきくさの」という詩句の場合について記述したもののだが、次の島崎藤村の「ゆきてとらへよ大麥の」の場合についての記述も、内容はほとんどこれと同じなので省略する。五七調の二例は共に藤村のものであるが、その第一例の「思より思をたどり」については次のように述べている。(註・以下の引用文中の  $M_t$ ・ $T_g$ などは被験者の略号。)

これに於ては第一韻律が第二韻律とその音休止を含めたものと同長といふ訳にゆかぬ。五七調に於ける七音の後の音休止は、前の七五調の場合の如く、韻律の等時性の補正作用をなすものとは性質が異なるやうに思はれる。

この詩形に於ては五音に対して七音が稍急いで読まれる。……七五調では第一韻律と第二韻律との間には殆ど音休止の挿る事なく、あつても極く短い休止であつたのに、五七調では  $M_t$ 、 $T_g$ 、 $T_h$  の三人が稍長い音休止がそこに出来て、却つて七音に対して五音

とその後の休止を以て幾分七音に対する等時性を保たんとするかの傾向を示すのではないかと思はれる。

また五七調第二例の「暮れゆけば浅間も見えず」の測定結果については、

これも  $M_t$  や  $T_g$  に於ては五音に対して七音が速や目に読まれてゐるが他は必ずしもさうではない。 $H_m$  の如きは思ひきり七音を引き伸ばしてゐる。 $S_z$  も七音は五音よりも稍緩やかに読み、 $T_h$  も読誦の速度は七音の方が緩やかである。尤も彼に於ては五音の後の音休止が長くなつてゐて、七音と平均をとらうとしてゐると考へられぬ事もない。

又この詩形で、特に目につく事は七音の後の音休止が一般に極めて短い事である。

と述べている。

以上の相良氏の記述は、実験の結果の客観的報告にとどまり、そこにはリズムとは同一パターンの規則的な繰り返しだという前提も、五音と七音の休止を含めた等時性を証明しようとする意図も見られない。ただ実験の結果として、七五調の場合はいたいにおいて「五音と休止とを合わせた長さが第一韻律の七音の長さに相当するやうにとられてゐる事」を指摘しているが、そこに個人差によるばらつきのあることを無視してはいない。また五七調の場合は、その第一例については、「この詩形に於ては五音に対して七音が稍急いで読まれる」とし、第二例については、五人の被験者のうち二人が五音に対して七音を「速や目」に読み、他の三人は七音の方を「緩やか」に読んでゐることを指摘しているのである。

これに対して、菅谷規矩雄氏は「リズムとは（時価の一定の組合わせが、周期的にくりかえされることである）」という「基礎的な定義」

にもとづいて、日本語の韻律形式を説明しようとしている。氏は、岡井隆氏の「(短歌の)五句の句わけは、明らかな長短リズムというより、等時的リズムを五回反復したのに近いのではないか。」という考え方を受けて、「この直観の正しさをうらづけようとするなら」、つまり「五・七・五・七・七の句わけ」を「等時的リズムを五回反復したもの」として把握するためには、「テンポの変化というかんがえ方を導入すればよいはずである。」と言ひ、「狭井川よ 雲立ちわたり 畝傍山 木の葉さやぎぬ 風吹かむとす」という二句切れの短歌をあげて、次のように述べている。

なんだか黙読をくりかえしながらそこに生起する意識を検討してみればよい。狭井川よ……という初句の五音にたいして、雲立ちわたり……の七音は、わずかではあれ、よりはよいテンポでよまれるのではないか。同様に三句にたいする四句も——そしてさいこの七音は逆にもっともゆるいテンポで(という点については後にあらためて考察しよう)。

前に引用した相良氏の実験報告は、五音句と七音句を音読するテンポの差は、詩句により、音読する人によって、様々であることを伝えていた。しかし、ある人がある詩句を読んで、それを読む自分のテンポの変化に、ある普遍性を感じたとしても、それはその人の自由である。しかしここで菅谷氏が、五音句に対して七音句が「わずかばかりではあれ、よりはよいテンポでよまれる」ことを指摘しているのは、「五・七・五・七・七の句わけ」が「等時的リズム」の反復から成り立っているということを裏づけるためである。とすれば、これはとてもないこじつけではないか。

ここでまず指摘しておかなければならないのは、たとえ氏の言うとおり、五音句と七音句とが時間的に同じ長さで読まれることが一般的傾向であったとしても、そのことと、七音と五音とを等時的反復の単

位として知覚するということとは、まったく別のことだということである。前者は単に、七音が五音より「わずかばかりではあれ、よりはよいテンポでよまれる」ことが意識されるだけであり、それらが本當に同じ長さで読まれているかどうかは、それを客観的に(たとえば相良守次氏がしたように)測定した場合の話である。が、後者は、五音ずつ七音ずつのまとまりが、はじめから等時的反復の単位として知覚されるように読まれる、ということなのである。前者を保証するものが発音時間の測定値であるのに対して、後者を保証するものは発音や知覚の前提としての拍意識である。

したがってもし五音と七音とが、本當にこのような拍意識によって把握されたとすれば、それらの語音(音節)の刻みは、はじめから等時的な拍の内部の刻みとして知覚されているのだから、七音がより早いテンポで読まれていることにはならないし、そのように知覚されることもないはずである。一方、テンポの変動は、その時間的単位としての等時拍のテンポの変動として知覚される以外に知覚されようがないのだから、五音句より七音句を読むテンポが早められたと感じたとすれば、それは、それを読む規準として意識されている拍の進行が早められたと感じたことを意味する。したがってこの場合、七音句がたとえ五音句と等しい時価で読まれたとしても、七音は五音を一拍とする拍意識からはみだすことになるから、それらを等時的反復単位として把握することは不可能である。したがって、氏の言うように「五・七・五・七・七の句わけ」を「等時的リズムを五回反復したもの」と考えることもできないのである。

それなら、日本語の韻文を発音するときの規準となる拍とは何か。しかしこの問題は後まわしにして、ここでふれておかなければならないのは、菅谷氏が同じ論文<sup>2)</sup>の中で、日本語の「詩的リズム」について、「(休止)を無音の拍として位置づける」ことの必要性を説き、七五

音の組合わせを、「四拍子四小節からなる構成」としてとらえて、それを次のように図式化していることである。

●ウリヤ—ナスビノ—ハナザカ—リ●●●— (●印は無音の拍  
|| 休止)

ここで菅谷氏は、一音節を一拍に数えているが、このこと自体は誰も異論のないところであろう。しかしこの正論が、これまでわたしがその語謬を指摘してきた氏の説と完全に対立するものであることは明らかである。氏が「日本語の詩的リズムにおいて、休止（無音の拍）とテンポの変化こそは、もともと本質的な構成力であるとかんがえられる。」と述べているのは、この矛盾する命題を無理やりに結合しようとしたためであろう。

それならなぜ、氏は一音節と休止をそれぞれ一拍に取った四拍子のリズム形式を短歌形式に適用しなかったのか。おそらく、短歌形式の場合は、第一句の五音節と第二句の七音節との関係を、そのような図式で割り切ることは、不可能に思えたからであろう。

## 2

普通の散文を黙読する場合、われわれは、特にその文章の「語のつながり」を味わうつもりで読むとき以外は、文字の排列から直接「語意味の関連」や「表示内容」を読み取ることもあり、語音を表象するにしても、抽象的に、または省略した形で表象するにすぎないことが多い。しかし韻文を黙読する場合は、われわれはその語音連鎖を、実際に発音するときの音声の推移をある程度伴う形で、脳裏に表象する。すくなくとも、そこにはその人なりの具体的なリズムやテンポや音声の句切り方などが含まれているはずである。それがどのようなものであると、こうした読み方を抜きにしては、その韻文の魅力を味わう

ことも、その韻律形式の効果に気づくこともできないからである。しかしそれなら、われわれがそこで表象したものは、もはや純然たる言語の次元のものとしての語音連鎖や句切りではなく、すでに読者の具体的な音声（発音）過程を含んでいることになる。

韻律論のうち、本稿でこれまで取りあげてきたのは、多少ともこうした日本語の韻文を音読または黙読する場合の音声形態にふれているものであるが、別宮貞徳氏の『日本語のリズム<sup>(3)</sup>』は、この種のものの中で、これまでのところ最もすぐれたものの一つと思われるので、以下この本の批判をつうじて、日本語の韻律形式とその音声表象におけるリズムパターンについて考察してゆくことにする。

別宮氏は、リズムが「規則的なパターンのくりかえしである」ことを前提としたうえで、五七調や七五調は「同じパターンのくりかえしにちがいない」から「それを律動ということもできないわけではない。しかし五七七七は音数の指定された句を五つ並べるだけで、これがリズムなら、六三六三五でも、さらには三四五六七でも、リズムといっているはずではないか。」と言い、「五七七七七のリズムなどと無反省、無批判に口にしてはだめなのだ。日本語のリズムの問題は、それをもう一度反省してみることから出発しなければいけないのではないか。」と言って、次のように述べている。

三十一文字とか、五七七七七とか、おもてにあらわれた数ばかり人びとは気にして、それがすなわち短歌のリズムであると思っている。とんでもないことで、……五七七七七という数自体にはなんのリズムもない。短歌形式に限らない。五七調であれ七五調であれ、五音と七音を組み合わせたものはみな同じ。たしかにそこにはリズム|| 律動がある。それは音楽の四拍子である。

そして、氏はその実例を「譜例A」に引用したような譜表で示して

いる。(氏はこれらの譜表を、二音を一拍に取って記符した理由について、「日本語は二音節ずつにまとめて組み立てられている」からだ」と説明しているが、これについては後に詳述する。)そして、右のような氏の理論は、短歌を「抑揚も休止もなく頭から」「ずるずるべつたりに」読んでも、何のリズムも感じることとはできない。われわれが短歌を「リズム・カルに」読もうとするときは、「切るべきところで切り、続けるべきところは続けながら」読むが、「切って休むその長さ」はけっして気分しだいのでたらめではなく、そこに一定の法則がある。いっどこで読んでもだいたい一定しているし、まただれが読んでもほとんど変わりが無い。(引用者・圈点)という確信にもとづいているのである。

「譜例A」の氏の例示した譜表群が、定量記譜法によるものである以上、そこに記されているものが短歌の音声過程(黙読の場合を含む)におけるテンポや強弱の変化を伴う具体的なリズム自体ではなく、その定量的なパターン(以下リズムパターンと呼ぶ。)にすぎないことは、音楽の五線譜が、演奏過程(またはその表象)における具体的な音楽の流れではなく、その「音高関係」と「音時価関係」(リズムパターン)の構成を示すものであるのと同じである。譜表上は同じリズムパターンでも、それを実際に読んだときの具体的なリズムは、人により場合によって様々だからである。

しかし、対象をそうした定量的リズムパターンに限定しても、氏の例示した譜表で共通しているのは、五音句も七音句もすべて休拍を含む二音節四拍ずつの小節に割りつけられていることだけで、それぞれの短歌のリズムパターンの構成は、二句切れのもの(譜表の1と2)と三句切れのもの(譜表3と5)とで異なっているだけでなく、同じ句切れ形式のものでも、半拍分(一音節分)の休止の置かれ方の違いによって異なっているのである。こうしたリズムパターンの違いが単

にそれぞれの作品の語句の構成の違いだけによるものでないことは、同じ作品を「譜例B」の譜表のように読んでも、少しも不自然でないことからあきらかである。つまり、同じ作品の各句を氏と同様に二音節を一拍にとつて四拍ずつに割りつけて読んでも、そこには幾通りものリズムパターンが可能なのである。(これらのリズムパターンの違いが、休止符の位置の違いによるものにすぎないのは、それらがすべて二音節一拍の等時的刻みだけからなる——音の長短の変化を伴わない——ものである以上当然である。)

また、氏はこうしたリズムパターンを、「譜例A」の譜表のように、あたかも自明のことでもあるかのように四拍子五小節に記譜しているが、それらは「譜例C」の譜表のように二拍子十小節に書いても、その実体には変わりはないのである。つまり、これらのリズムパターンを四拍子としてとらえるべき必然性は何一つ見出せない。というより、記譜法としては、五音・七音のまとまりをたつた一小節に割りつけるより、二小節に割りつける方が、むしろ自然なのである。音楽でも、楽曲の最小の単位は二小節からなる動機だからである。しかし、問題は二拍子か四拍子かということよりも、日本語の韻律形式のリズムを四拍子だとする、氏の思考そのものにある。「五七五七七」という数自体にはなんのリズムもないことは、別宮氏の言うとおりであるが、そのリズムを「音楽の四拍子」と断定しているのは、氏がリズムと拍子とを同一視していることを示している。が、それは氏が、リズムが「規則的なパターンのくりかえし」であることを自明の前提としているためである。つまり、氏が各句を四拍子一小節に記譜したのは、これらの語音の刻みを、休止を含めて四拍という同じ拍数でとらえ、それを反復の単位と考えたからである。が、氏の例示する「譜例A」の譜表で反復されているのは、一拍二音節からなる語音の刻みと四拍子という枠だけであり、その枠内の個々のリズムパターン自体は、五音

句と七音句の音数の違い以上に多様なパターンを示しており、けつして反復されてはいないのである。短歌の各句の語音の刻みのまとまりは反復の単位ではなく、一首全体のリズムパターンの構成上の句切りだからである。

## 3

“リズム”ということばは、ギリシャ語の“流れ”ということばに由来し、また、“運動の区分”を意味するのにも用いられてきたそうであるが、ここで対象を時間的に生起する一連の音の流れだけに限定すれば、“リズム”とは、そうした音の流れまたは運動から知覚される“一連の時間の刻み”のことだと考えてよからう。

一定の周波数の範囲で切れ目なく鳴りつづける音や、ゆっくり上昇し下降するサイレンの音などは、聞く者に“時間の刻み”を感じさせないが、音の流れに切れ目や無音の時間が挿入された場合や、切れ目はなくとも、そこに高低・強弱・音質（主として語音の場合）などの瞬間的な変化が伴う場合には、時間の刻みを感じさせる。音の流れにおけるこうした切れめや変化を“音の刻み”と呼ぶとすれば、一連の“音の刻み”は、それがどれほど不規則なものである、リズムと呼ぶことができる。したがって、語句のつながりを発音した場合の各人各様の音声の刻みもリズムの一種であり、その点では、韻文の場合も散文の場合も、また普通の談話や音読の場合も節（旋律）をつけて歌った場合も変わりはない。

つまり、リズムという概念には、本来、「規則的なパターンのくりかえし」などという規定はないし、一定の拍子を持たない音の刻みはリズムとは呼べないということもない。音楽の領域でも、一定の拍子に枠づけられないものは少なくないのである。

拍子とは時間的に均等な拍の一定数のまとまり（二拍子・三拍子など。五線譜では小節縦線で区切られる。）であり、心理的な力点を周期的に（一小節ごとに）設定して、リズム進行を定量的に秩序づける組織である。（この場合そこに刻まれる音の長短は、定量的に——たとえば二拍分、一拍分、二分の一拍分など——規定される。）そして、西欧の伝統様式の音楽は周知のとおり、一定の拍子に基づいて構成され、楽曲の冒頭に指定された拍子は、途中で拍子記号が変らないかぎり、楽曲の終りまで一小節ごとに反復される。しかし、この場合反復されるのはあくまで拍子という時間の枠であって、それに枠づけられた“音の刻みの形態”（リズムパターン）自体ではない。

むしろ、旋律と伴奏が一応区別されている、いわゆるホモフォニー音楽では、伴奏部の音型が毎小節同じ形で反復されることは少なくない。しかしこの種の音楽でも、旋律が毎小節同じ音型や刻みの型（リズムパターン）の反復だけで構成されることはない。旋律とは音階的な高低の変化を伴う音の運動のまとまりであり、その長短様々な音の刻みもその旋律自体の魅力や楽節としてのまとまりを目差して形成されるからであり、また、その句切りの箇所には、一般に長い音価や休止が置かれ、他の箇所の小節とはリズム上異なる形が示されるからである。これに対して、伴奏部にしばしば一定の音型が小節単位で反復されるのは、伴奏部の音群が主として音楽の和声的構造と拍節的構造をになっているからである。

一方、楽曲における拍子というものは、音楽のリズム上の枠としても、それほど実体的なものでも固定されたものでもない。同じ楽句や旋律でも、その拍子の設定の仕方は必ずしも一様ではない。たとえば、ある楽句を一小節に四分音符四つ分の時価を割り当てて、四小節に書くとしても、その拍子記号を二分の二拍子とするか四分の四拍子とするかは、けつして自明のことではない。二分音符一個分（四分音符二

## 【譜例 A】

1 4/4 ヤクモ タツ イヅモ ヤヘガキ ツマゴメニ  
ヤヘガキツクル ソノヤヘガキヲ

2 4/4 アシハラノ シゲレキタヤニ スガタミ  
イヤサヤレキチ ワガフタリネシ

3 4/4 ヒサカタノ ヒカリ ノドケキ ハルノヒニ  
シヅコロサタ ハナノチルラン

4 4/4 コレヤ コノ ユクモ カヘルモ ワカレチハ  
レルモ シラヌモ アフサカノセキ

5 4/4 チハヤブル カミヨモキカズ タツタ ガハ  
カラクレナキニ ミヅクルトハ

## 【譜例 B】

1 4/4 ヤクモタツ イヅモヤヘガキ ツマゴメニ  
ヤヘガキツクル ソノヤヘガキヲ

2 4/4 ヒサカタノ ヒカリノドケキ ハルノヒニ  
シヅコロサタ ハナノチルラン

3 4/4 コレヤコノ ユクモカヘルモ ワカレチハ  
レルモシラヌモ アフサカノセキ

4 4/4 チハヤブル カミヨモキカズ タツタガハ  
カラクレナキニ ミヅクルトハ

個分)を一拍に取って二拍子とするのと、四分音符一個分を一拍にとつて四拍子とするのでは、理念的には全く違うことであるが、その違いは——その楽句や旋律の性格にもよるが——実際の演奏の上にはあまり現われない場合が多い。このことは、演奏を指揮する場合、一般に早いテンポで演奏する場合は、四拍子や六拍子の曲でも二拍に、三拍子や二拍子の曲でも一拍に振り、逆に遅いテンポの場合は、二拍子の曲でも四拍に、三拍子の曲でも六拍に分割して振ることを考えれば明らかである。

また、同一の楽曲の拍子記号が、楽譜によって二分の二拍子になっていたたり、四分の四拍子になっていたりする例も珍らしくない。まして、短歌を読む場合のリズムパターンを示すにすぎない上記の譜表のようなものは、「譜例 A・B」の譜表の場合、冒頭の拍子記号だけを

二分の二拍子に書きかえたところで、そのリズムパターン自体には何の変化もおこらないのである。同様に、同じリズムパターンを、小節数を倍にして「譜例 C」の譜表のように四分の二拍子に書くことも、「譜例 D」のように一音節を一拍にとつた四分の四拍子で十小節に書くこともできる。したがって別宮氏のように、日本語の韻律形式のリズムを「音楽の四拍子である。」と断定してみても、何の意味もないのである。

## 4

別宮氏は日本語が二音節を一単位として構成されていることを説き、その実例として、「一つの単語についていえば、たとえば『桜』『紅

【譜例 C】

1 2/4 アシ ハラノ シケンキ タヤニ スガ タタミ

イヤサヤ シキチ ワガフタ リネシ

2 2/4 ヒサカタ ノ ヒカリ ノドケキ ハルノヒ ニ

シヅココ ロナク ハナノ ナルラン

【譜例 D】

1 4/4 アシ ハラノ シケンキ タヤニ スガ タタミ

イヤサヤ シキチ ワガフタ リネシ

2 4/4 ヒサカタ ノ ヒカリ ノドケキ ハルノヒ ニ

シヅココ ロナク ハナノ ナルラン

【譜例 E】

1 2/4 ヒカリノ ドケキ

2 3/4 ハルノ ヒニ

3 3/4 シヅコ コロナク

4 4/4 ハナノ ナルラン

5 5/4 ヒサカタノ ヒカリノドケキ

【譜例 F】

1 3/4 イ - ツクンダス カ

2 4/4 ソ - ンナコト シラナイッ ト

3 3/4 ソ - ンナニオドロクコト ナ - イデスヨ

葉』は、それぞれ、一サク一ラ一、モミ一ジ一と発音される。『紫』は一ムラ一サキ一、『紅』は一クレ一ナイ一である。外来語も同じことで『クリスマス』は、一クリ一スマ一ス一になる」と述べ、「念のために申し添えると、一サク一ラ一、一ムラ一サキ一と分けて書いたが、横線のところで切ったり休んだりするわけではない。ただ、そこで切れるような感じに読むだけ。おもてにあらわれない感覚、リズムのとらへ方の問題で、これを表記上、横線で示しているのにすぎない。」とことわっている。氏はさらに、一音節語と二音節語の組み合わせでは「子供」は一コード一モ一となり、一音節語と三音節語では「手袋」は一テブ一クロ一となり、三音節語と一音節語では「桜葉」は一サク一ラバ一となることを指摘し、このように「意味とは無関係

に二音節ずつまとめていく原理」を「音数分拍」と名づけている。また、三音節語と二音節語の組み合わせでは「桜色」のように一サク一ライ一ロ一という「音数分拍」も成立するが、一サク一ラ一イロ一と「意味分拍」で読むこともできる、とし、この二つの「分拍法」について、「いつどちらを使うかは、人によって違うだろうし、同じ人間でも時によって違うかもしれないし、両法則の関係は、結局、感覚や気分、雰囲気支配されるというほかなさそうである。」と結んでいる。

以上の別宮氏の説は、ある意味では卓説と言える。「二音節一単位」説の根拠についての「横線のところで切ったり休んだりするわけではない。ただ、そこで切れるような感じに読むだけ」という氏の説明は



曖昧だが、語意識の上では母音の長短の別も強弱の別もない日本語の等強等長の「音節のつながり」が、実際に氏の言うように二音節が一単位と感じられるように発音されたとすれば、それは、二音ごとに前音節が後音節より強めに発音されるか、後音節が前音節より心持長めに発音されるか（またはその長くなったぶんだけ切つて発音されるか）、等時的刻みの中で後音節が短めに切つて発音されるかの、いずれかの場合しかありえない。そのいずれでもなければ、それぞれの音節は等強等長に発音されることになり、二音節ごとのまとまりなどは感じられるはずがないからである。（二音節のうち前音節の方が長めに発音されれば歌うような口調になる。）

そして、たしかにこれらの発音法のいずれか（またはそれらのミックスされたもの）は、事実日本語の音声過程にしばしば見られるところである。これらのうちで、日常の談話や音読の際に最も普通に行われるのは、等時的刻みの中で、前音節が強めに発音される形と後音節が短めに切つて発音される形（またはその両者をミックスした形）であるが、政治家の演説などでは、後音節が前音節の倍以上引きのばされて発音されることもある。

こうした二音節を一拍とする発音では、「雲が低く垂れていた。」のような奇数の文節を含む文の場合は、それぞれの文節の末尾の音節は拍頭に置かれるが、それらの箇所は「クモーガーヒクーク」のように半拍にとることもできるし、「クモーガー〇ーヒクーク〇」と半拍分（一音節分）の休止を入れて発音することもできる。（「クモーガーーヒクーク」のように、それらの語音を二音節分（二拍分）引きのばしたり、一拍の中でそれらの音節を長めに発音して、その分だけ休止時間を短くしたりする場合も、リズム上は半拍分の休止を入れる形と同じであるから、以下分析の対象とはしない。）また、「垂れていた。」は、別宮氏の言う「音数分拍」で「タレーテイータ」とも、「意味分

拍」で「タレーテイータ」とも発音できる。

むろん、こうした意味分拍を含む「クモーガーヒクークタレーテイータ」のような分拍の仕方は、二音節を一拍とする語音の刻みの中に、一音節の拍がまじることになるから、それをそのまま「譜例A・B・C」にあげたような、一拍を二音節に等分した四拍子（または二拍子）で終始するリズムパターンに適用することはできない。しかしたとえば「ひかりのどけき」は必ずしも、別宮氏の示す譜表（「譜例A-3」）のように「ヒカーリ〇ーノド一ケキ」と読まなければならないわけではない。「ひかり」のあとに休止を入れずに読もうとするなら、「譜例B-2」のように、拍頭に休止を入れて「〇ヒーカリーノド一ケキ」と「後打ち分拍」で読むこともできるし、「譜例E-1」のように、拍の後半に次の語の音節を繰り上げて「ヒカーリノードケキ〇」と、強弱関係と二音節のまとまりとを半拍ずらした「移勢リズム」で読むこともできる。（こうした読み方を、別宮氏に倣って「移勢分拍」と呼ぶこともできよう。）二音節を一拍にとるかぎり、「ひかり」は単語としては「ヒカーリ〇」であるが、文中では「〇ヒカリー」と後打ち分拍で発音しても、けつして不自然ではない。また「ひかりのどけき」を右のような「移勢リズム」で発音すれば、拍割りの違いによつてリズム上の差異は生じて、その音節の刻みにおける時間的關係自体は「ヒカーリノード一ケキ」と読む場合と変わりはないのである。

これに続く「春の日に」は、「譜例A-3」では「ハルノヒニ〇」と音数分拍で記されているが、「譜例B-2」のように「ハルノヒニ〇」と「移勢リズム」で読むことも、「譜例E-2」のように「ハルノ〇ーヒニ」と休止を入れて読むこともできる。また、「しづ心なく」は「譜例A-3」では、「シヅココロナーク〇」と音数分拍で記されているが、「譜例B-2」のように「シヅココロ

「ロナ「ク○」と「移勢リズム」で読むことも、「譜例E-3」のように拍頭の休止を含む「移勢リズム」で「○シ「ツコ「コロ「ナク」と読むこともできる。(このように、先行する語句に続いて休止を置かず、三音節の語が「後打ち分拍」で発音される場合は、「コ「コ「ロ」のように、「強一強弱」のリズムで発音される。)同様に「花の散るらん」は「ハナ「ノ「○「チル「ラン」(譜例A-3)とも、「○「ハ「ナ「ノ「チル「ラン」(譜例B-2)とも、「ハナ「ノ「チ「ル「ラン」(譜例E-4)とも読むことができる。

以上で明らかのように、日本語が二音節を一拍にとって発音される場合、同じ「語句のつながり」でもそこに現出するリズムパターンはけっして一様ではない。すでに述べたように、奇数音節からなる文節(文の単位)では、その末尾の音節の置かれる拍をそのまま一音節分の時価にとって次の拍に続ける場合(この場合は二音節を一拍とするリズムはくずれる)もあれば、その拍の後半に一音節分の休止を置くこともあり、また、その拍の後半から次の文節を「後打ち分拍」や「移勢分拍」で切り込ませることもできるからである。

しかし、これらのリズムパターンのうち、別宮氏の論では触れられていない「後打ち分拍型」と「移勢分拍型」のものは、二音節を一拍にとろうとする強い拍意識がなければ、とうてい実現は不可能である。また、奇数音の文節では文節ごとに一音節分の時価で切り、偶数音の文節の後には切らずに発音する、というようなことは誰もしないであろうし、奇数音の文節の切れめだけを半拍分あげ、偶数音の文節は切らなければならぬときは必ず一拍分あげる、というようなこともないであろう。とすれば、実際に談話や音読で行われることは、文の意味の切れめを適当に切って、せいぜい奇数音の文節の末尾の音節以外の箇所を、無意識のうちに「二音節一単位」として発音する、という

ことぐらいのことであろう。

したがって別宮氏の「二音節一単位の原理」とは、日本語がすべて、そのように発音されるということではなく、日本語にはそのように発音される傾向があるという程度のことなのである。前に文例としてあげた「雲が低く垂れていた」は、「クモガ「ヒクク「タレテ「イタ○」と二音節を一拍とする三拍子で発音することもある。が、これも分析的に述べただけのことであって、実際の発音に際しては、このような拍子が意識されるわけではない。

右に述べたことは散文についてであるが、韻文の場合でも必ずしも拍子を意識して読むわけではないから、たとえば短歌を読むときのリズムパターンが常に別表にあげた譜表のようなものであるとは限らない。拍子などを意識せずに、五・七音の各句をそのつど適当に切って、その切った時間が何音節分であるかなどということも意識しないで——読むのがむしろ普通である。

別宮氏は(前に引用したように)短歌を「リズムミカルに」読もうとするときは、「切るべきところで切り、続けるべきところは続けながら」読むが、「切って休むその長さはけっして気分しだいのでたためではなく、そこに一定の法則がある。いっどこで読んでもだいたい一定しているし、まただれが読んでもほとんど変わりがない。」と述べているが、この「リズムミカルに」というのが曲者である。母音の長短も強弱の別もない日本語を「リズムミカル」に読もうとすれば、必然的に拍子をとって読むことになるからである。そして、拍子をとるとなれば、日本語の拍子のとり方で最も自然なのは、いうまでもなく二音節を一拍とするとり方である。が、はじめから二音節を一拍にとつて短歌を読めば、五七七七七の各句は必然的に四拍に枠づけられることになる、また「切って休むその長さ」は「だれが読んでもほとんど変わりが無い」から、そのリズムパターンも「だいたい一定して」譜表

に記されたような形になるのは当然である。

## 5

日本語では、一連の「語のつながり」における音節の刻みは、言語のレベルではその強さも長さも均等であるが、音声表出過程においては——散文と韻文の別なく——それぞれの語句やそれによって表示しようとする（または表示された）内容（思考内容や事象の表象）の性格や、それを発音（または黙読）する人の好みや気分（それが文学作品の場合はその人の鑑賞力）に応じて、ある箇所は二音節をひとまとめに（一）を付して示す、ある箇所は一音節ずつ等強等時的（一を付して示す）に、つまり平坦に、ある箇所は前後の音節よりも弱く（符号なしの箇所）発音（または表象）される。（字と字の間に記す「・」はやや切つて発音すること、「||」はやや長目に発音することを示す）たとえば「雲が低く垂れていた。」は、「クモガヒクク・タレテイタ」のようにも、「クモガ・ヒクク・タレテイタ」のようにも、（表象）することができ、韻文の場合も同様で、「ひかりのどけき春の日に」は「ヒカリノドケキ||ハルノヒニ」のようにも「ヒカリノドケキハルノヒニ」のようにも発音できる。また、御歌所の朗詠のように各句の一つ一つの音節を終始同じ音量と長さとし、抑揚をつけずに発音し、それぞれの句末の音節だけを四音節分以上のぼして、声を切るときに、一瞬六度から一オクターブほど上方に、すばやくポルタメントでずり上げて終る、というような発音の仕方もある。（譜例E—5）また、日常の会話では、「いつ行くんですか?」「そんなこと知らないッ」と。「そんなに驚くことないですよ。」などということばは、ときには「譜例F・1—3」のように発音されることもある。

以上はほんの一例にすぎず、他にも様々なパターンが考えられるが、しかし、これらのリズムパターンは、いうまでもなく、それらの語句が実際に発音されたときの音声表出過程（またはその表象）の次元のものであり、それらの「語のつながり」自体に属するものではない。日本語の音節はすべて等強等時的な刻みだけで成り立っているからである。（日本語の音声面では他に言語の次元に属するものとして意識されているのは、ある種のイントネーションの型（いわゆる高低アクセント）ぐらいのものである。）

そして、韻律形式とは、正にこうした「語句のつながり」に一定の音韻上の秩序を与えるための形式なのであって、けつして、その音声表出過程のリズムパターンを一定の拍子に枠づけるためのものではないのである。短歌をどのようなリズムパターンで読んでも、各句の句切りが分かるように読みさえすれば、おのずとその短歌の韻律形式が感知されるのも、そのためである。

## 6

韻律形式とは、基本的には、言語作品における「語のつながり」のそれぞれのまとまり（句）のもつ音節数が、各句（または各行）とも一定に——または各句ごとに定められた数に——なるように、言語作品を構成してゆくための規定であり、韻文とは、そうした規定に基づいて作られた言語作品のことである。

むしろそこには、それぞれの言語（国語）の音韻構造の違いが反映し、その形式には、たとえばラテン語の「長短短六歩格」のように、各句（各行）が「長音節・短音節・短音節」という組み合わせ六個からなるものや、英語の「弱強五歩格」のように、各句が「弱音節・強音節」の組み合わせ五個からなるものや、また、フランス語の韻律形

式のように各句が一定数の音綴<sup>シラフ</sup>からなるものもある。漢詩の五言律や七言律も、日本語の七五調や五七調もそのひとつである。

これらの韻律形式には押韻法の規定されているものが多いが、こうした押韻に関する規定と上記の音節の長短や強弱に関する規定とは、共にそれぞれの韻律形式の細部の規定にすぎず、——それが韻律上どれ程重要なものであっても——すべて言語作品における各句の句切り方に関する音数上の規定を前提としているのである。

これらのうち、各句の内部における音節の長短や強弱に関する規定は、たしかにリズム上の規定であり、こうした規定に基づいて作られた韻文では、これらの音節のまとまりは当然各句の内部で規則的に反復される。むろん、音節に長短や強弱の別のない日本語では、韻律形式にこのようなリズム規定を置くことは不可能だから、韻文の場合も散文と同じく、等強等時的音節の刻みが何の規定もなしに反復されるだけである。

しかしここで大切なことは、こうしたリズム規定をもつ韻律形式でも、それは単なるリズム形式ではない、ということである。なぜなら韻律形式とは語音の面における韻文の構成形式であり、その各句に定められた、リズム規定を含む「音節の一定数のまとまり」自体は、韻文を形成する構成単位であって、リズムの単位でも反復の単位でもないからである。このことは、音楽における四小節ずつの小楽節のまとまりが、楽曲の構成単位であって、リズムや拍子の単位ではないのと同じである。

以上で、リズム規定も押韻規定もない、音数の規定のみによる日本語の韻律形式には、リズム形式としての要素は全く含まれていないこと、また、各句の五音・七音などのまとまりは、日本語の韻文を形成するための構成単位であって、けっしてリズムや反復の単位でないことは明らかであろう。

前に引用した、「(短歌の)五句の句わけは、明らかな長短リズムというより、等時的リズムを五回反復したのに近い」とか「五音にたいして」「七音は、わずかであれば、よりはやいテンポでよまれる」などという説は、短歌の韻律形式を本気でリズム形式と思ひこみ、その各句の五音・七音のまとまりを反復の単位と考えたための、苦しまぎれのこじつけにすぎない。同様に、五音と七音からなる日本語の韻律形式を四拍子のリズムなどと考えるのも間違いなのである。

日本語の韻律形式に、音節の長短や強弱の規定だけでなく、押韻の規定さえないのは、ひとえに日本語の音韻や語法上の特殊性のためである。日本語の音節には長短や強弱の別がない上に、母音の数が五つしかない。しかも、すべての音節は母韻で終わるので語音にのびや変化がない。おまけに句末には用言や助動詞などの語尾(倒置法の場合は助詞など)がくるので、そこに用いられる母音の種類は一層限定され、わざわざ脚韻を踏んでも効果はない。頭音の場合も子音が母音と一体化しているので響きが弱く目立たないのである。明治の新体詩以来、西欧詩の影響で押韻詩が幾度か試みられながら、ついに定着しなかったのも、こうした日本語の特殊性のためである。

したがって、日本語ではある程度以上の長さの——文学的・詩的魅力のある——韻文作品を作ることは困難である。こうした日本語による五音句と七音句の組み合わせからなる韻文作品では、どんな才能をもってしても、少し長篇になれば単調で退屈なものになるからである。日本で西欧の叙事詩のような本格的な長篇の韻文作品がついに生まれなかったのも、長歌が中古の初期で実質的には滅びたのも、そのためである。また、明治の新体詩以後、近代詩や現代詩のほとんどすべてが自由詩形で書かれ、今日もなお多産な韻文のジャンルは短歌と俳句だけであるのも、このことと無関係ではなからう。

韻律形式には二つの系統がある。そのうちの一つは、韻文作品の各句（各行）の句切りを形成するための音節数の規定であり、（韻律形式によつては、それぞれの句（行）の内部での長短音節や強弱音節の配置に関する規定や押韻の規定もこれに含まれる。）その韻文の句数（行数）や長さに関する規定は含まないものである。（以下この系統の韻律形式を“句切り形式”と呼ぶ。）他の一つは、右に述べたような規定のほかに、作品全体の句数（行数）とその排列の仕方までを規定するものである。（以下“作品形式”と呼ぶ。）

“句切り形式”の系統の韻律形式は西欧には無数にあり、前にあげたラテン語の“長短短六歩格”（ダクティリク・ヘクサメター）や英語の“弱強五歩格”（アンアンビク・ペンタメター）などもその一例にすぎない。日本語のものとしては五七調や七五調が最も代表的なものである。五七調の形式には、長歌のように「五七七」のような末尾の規定を含むものもある。明治の newer 詩はこうした“句切り形式”の韻文詩として発足したものである。

“作品形式”の系統の韻律形式には、短歌や俳句のほか、歴史的には片歌（五七七）や旋頭歌（五七七・五七七）などがあり、漢詩では絶句や律詩などもこの系統に属する。西欧のこの系統の詩形で日本でもよく知られているものに“ソネット”（四行四行三行三行の十四行詩）がある。

短歌の形式には周知のとおり、語句の意味の句切り方による二句切れ（五七・五七・七）と三句切れ（五七五・七七）の二種類がある。中古以来三句切れの歌が次第に優勢になってきたが、一方個々の作品の意味上の句切れとは別に、この三句切れ形式がやがて短歌形式として定着したことは、“五七五”を上句、“七七”を下句と呼ぶようになったことから、連歌の成立からも明らかであろう。そして三句

切れ形式が短歌形式として定着したということは、二句切れの歌を読むときでも、その読み方は、意味上の句切りを無視して、自然に三句切れになるということを意味する。そして、このように三句切れ形式が人々の中に定着したのは、同じ三十一文字による五音と七音の組み合わせでも、それが、二句切れ形式の場合よりも、はるかに強固な“作品形式”としての構造を示しているからである。あえて図式的に書けば、この形式の場合第一句と第二句は二句切れ形式と同様“五七七”であるが、第二句と第三句の間には“七五”の関係が生じ、第二句はここで両者の関係を媒介して一人二役のような働きを示している。また下の句の“七七”は、それまでの五音と七音からなる韻律形式にはない新しい結合を示しながら“五七五”の上の句をがっちり支える、という力学的な機能を果たしているのである。

〈注〉

- (1) 昭和六年 教育研究会刊
- (2) 『詩のリズム』 昭和五十年 大和書房刊
- (3) 昭和五十年 講談社刊 講談社現代新書