

ことばのリズムと詩歌のリズム研究

吉 崎 清 富

(2004年10月19日 受理)

A Study of Rhythm in Japanese Language and Poetry

YOSHIZAKI Kiyotomi

要 約

日本語は等間隔の拍節によって規制され、二音、三音、四音の言葉が最も多く使われ、最小単位の二音が基調となって、四音を一拍とする堅固な枠組みを構成する。二音、四音のリズムを中心として、高低のアクセント、強弱のアクセント、そしてイントネーション、プロミネンス、ポーズ、などを加えて独特な豊富な表現を作り出している。しかし、このような日常の言葉と非日常的な詩のリズムや和歌のリズムは、お互いに深く影響し合っていることが分かる。定型リズムの原理から新しい自由なリズムを創造しようとする「自由詩のリズム」と、定型リズムをどこまでも厳守しようとする「和歌のリズム」、というこの相反する二つのリズムの特徴を検証する。日常の言葉はどのように定型のリズムと自由なリズムの中間に位置し、三者が影響し合い新しいリズムが創造されていく。

キーワード：二音節、高低アクセント、自由詩、一行一拍、五七調、

1 はじめに

私たちの周囲には、地球を含む大宇宙のリズムと極めて小さい人体リズムが調和しながら繰り返されて続けている。遅いリズムと速いリズム、無意識下のリズムと意識化のリズム、複雑なリズムと単純なリズム、無限リズムと限定リズム、リズム・エネルギーの強い衝動とリズム・エネルギーの弱い鎮静、運動のリズム、音楽のリズム、などがあり、人間は様々なリズムの反復の中で生活している。最近、私はそのようなリズムの中で特に体育のリズム、音楽のリズム、言葉のリズムに興味を抱くようになり、今回は最初に「言語と詩歌のリズム」について研究する。

視覚リズムとしての身体運動のリズム, 聴覚リズムとしての楽曲リズム, 日常生活のコミュニケーションに欠かせない言葉によるリズム, このような運動・聴覚・ことばの三つのリズムは, 密接に関連している。リズムとはそのような種類・分野の中を通底する根源的なものであると考える。「ことばのリズムと詩歌のリズム研究」は大きく三つに区分され, 第一区分では「ことばのリズム」, 第二区分では「詩のリズム」, 第三区分では「和歌のリズム」という順で本稿は進められる。

2 ことばのリズム

2-1 日本語とリズム

国際化社会にあって世界中の外国人が日本語を話すようになって喜ばしいが, 日本人と異なるリズムやアクセントで日本語を話す外国人も多い。反対に, アメリカ人と異なるリズムやアクセントで英語を話す日本人も多くいる。日本語と英語のリズムやアクセントの差異も大きい, 日本語はモーラ型, 英語は音節型でそれぞれことばの長さ, 即ちリズムを規定している。

英語は短い簡潔なリズムをもつが, 日本語は時間のかかる音数の多いリズムとなる。何れの言語についても, 人は定まったアクセントを付けて話し, 特定地域に生活する民族共通認識の上に成り立つリズムをもっている。世界中には日本語と異なる大変特徴的なアクセントを付けて話す民族も多い。多少の差はあっても, ことばの基本的リズムは個人的に勝手に変えたり, 取り外したりすることのない共通のリズムでコミュニケーションを図る。

日本語のアクセントは主として高低であり, 英語・ドイツ語などの外国語には強弱アクセントの習慣があるのはよく知られている。

2-2 アクセントと音節

日本語のことばは五十音で示される。「あ」= 1 母音, 「か」= 1 子音 + 1 母音 (ka) などの音を単位としていることを示している。アクセントの単位となる音の一塊は音節と呼ばれる。

英語の場合は, 語音の数が必ずしも音節の数とは一致せず, 母音の前後に複数の子音がついている場合が少なくない。日本語の音節で「ストライク」は五音節となるが, 英語における音節は一音節と極めて短く, 音節数が少ない。

「strike, straight」= 1 音節 「catcher, pitcher」= 2 音節

音節の基準は, アクセントの単位となるかどうかという点で決まる。関西では, 「きょおだい, こんばん, さんかつけい」などのように, アクセントは長音, 撥音, 促音にも置かれる。長音・撥音・促音は特殊拍と呼ばれている。日本語のリズムが二音 (2 モーラ) を土台に形成せられている。古代において, 長音, 撥音, 促音は声明・読経など主に仏教の用語として必要であったと推測される。声明の「かん・じー・ざい・ぼー・さつ」や民謡の「やれ・そー・らん・そー・らん・はい・はい」は 2 モーラのリズムとなっている。

2-3 アクセントの機能

1) 「神と紙」それぞれ同じ発音の「カミ」は、高低アクセントによって語の意味を区別することができる。

2) 語と語の切れ目を示す役割がある。

「すもももももものうち」= 李も桃も桃のうち

ひらがなのみによる音読では言葉の意味が理解できない。誤ったアクセントによって全然違った意味になってしまう。

共通語のアクセントの特色として、

1) 第一音節と第二音節（拍）の音の高さが必ず違う。

キモノ（着物）、サクラガ（桜が）、

2) アクセントが一つの語の中で、はなれた二ヶ所以上の音節に別々に出ることはない。

フザイシャトウヒョウ（不在者投票）、チホウコウムイン（地方公務員）

3) 最後の音節が高い語には、その音節に、音の高から低への落ち目があるものと、ないものの二種類が存在する。

ワダイガ（話題が）= 同じ高さのままに留まる。平板型という

チカラガ（力が）= 「ガ」で音が下がる。尾高型という。

アクセントの型には一般的に第一音節の後に落ち目のある語を頭高型、語中の音節の後に落ち目のある語を中高型、そして平板型、尾高型の4種類存在する。その四種類を高低の丸印によって説明する。

平板型 サクラガ（桜が） 	頭高型 ミドリガ 	中高型 オカシガ（お菓が） 	尾高型 イモオトガ
---------------------	-----------------	----------------------	------------------

アクセントの理論的十六種を下記の型によって示す。

- ① ●●●●● ② ●●●●● ③ ●●●●● ④ ●●●●● ⑤ ●●●●● ⑥ ●●●●●
- ● ●● ●
- ⑦ ●●●●● ⑧ ●●●●● ⑨ ●●●●● ⑩ ●●●●● ⑪ ●●●●● ⑫ ●●●●●
- ●●●● ● ●●●● ●●●● ●●●● ●●●●
- ⑬ ●●●●● ⑭ ●●●●● ⑮ ●●●●● ⑯ ●●●●●
- ●●●●● ●●●●● ●●●●●

高く発音される「上上上上」と低く発音される「下下下下」の間の四拍の可能性は十六種類となるが、実際に全部使用されることはない。

頭高型、尾高型、平板型、中高型の四種類のアクセントは方言によって異なり、これに伴ってイントネーションにも違いが生じる。アクセントのある高い部分を太い黒字で示した。

1) 東京 : 「あさから／あめの／ふる／ところが／おおく」

2) 大阪 : 「あさから／あめの／ふる／ところが／おおく」

3) 鹿児島 : 「あさから／あめの／ふる／ところが／おおく」

イントネーションとアクセントのいずれかに重点の優位が異なる。

1) 東京 : 「なにかみえるの?」「なにかみえるの?」

2) 大阪 : 「なにかみえるの?」「なにかみえるの?」

東京ではイントネーションが優位、大阪ではアクセントが優位になる傾向があることを示している。

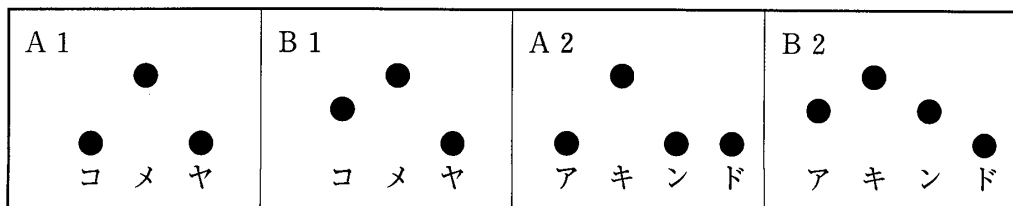
2-4 アクセントの本質

強さアクセントと高さアクセント

日本語におけるアクセントは高低アクセント (pitch accent) ばかりではなく、高低に応じて強弱アクセント (stress accent) も増減するのを、スポーツの放送、演劇、など様々な場面で確認できる。日本語における標準アクセントとは、東京語のアクセントを意味し、大阪・京都などの関西アクセントは東京アクセントとかなり違いが認められる。日本語のアクセント (高低アクセント) をピッチの代わりに tone という言葉が使用され、強さ (stress)、高さ (pitch)、長さ (duration) を含んだものをプロソディー (prosody) と総称し、このような様々な要素が関連しあってアクセントを特徴付けている。

声の高さと歌の高さ

「米屋も」 = 「コメヤ」の場合のアクセントは「低高低」型であり、「商人」 = 「アキンド」の場合は「低高低低」型である。ここで言う「低」のピッチと「高」のピッチが常に一定のピッチではない。声の高さは通常一瞬も同一の高さに留まることはない。声が一定の高さに留まらないのが「ことば」の本質で、一定の高さに留まるのは「歌」である。



前図の「コメヤ」の「コ」も、「アキンド」の「ア」も一定の高さなどというものはこの世に存在しない。ことばのある中ごろの一点の高さをもって、仮にその拍の高さの代表と見なし、ことばの高低を選択表現するのは非常に便利である。しかし、ことばは単独で用いられる場合は少なく、同じことばであっても文の先頭・末尾などで特殊な働きをする場合が多い。

2-5 日本語とモーラ

日本語はモーラ言語で英語は音節言語でそれぞれ語の長さを測っている。話し言葉や詩・短歌・俳句・川柳においても、モーラはリズムの基本単位となっている。

1) 日本語モーラ型

「に・ほ・ん・じゅ・う・あ・っ・ち・こ・っ・ち・で・た・ま・ご・っ・ち」五七五

2) 英語音節型

「に・ほん・じゅう・あっ・ち・こっ・ち・で・た・ま・ごっ・ち」三五四

音節言語とは音節を単位として語の長さを数える言語であり、モーラ言語とは音節より小さなモーラを単位として語の長さを数える言語である。日本語の歌謡と英語の歌と比較の中で、英語の場合は二つのモーラに対して一つの音符が与えられ、日本の歌謡は一つのモーラに一つの音符が与えられる。日本語と英語の言葉の長さの単位が異なっているものの、二つの言語は共通の「長さの法則」に従っていることが分かる。

言葉	音節数	モーラ数
シャンパー	2音節	4モーラ
しっぽ	2音節	3モーラ

2-6 モーラの普遍性

日本語のモーラは、第一に「語の音声的な長さを測る単位」、第二に「語の音韻的な長さを測る単位」、第三に「語を分節する単位」を測定するのに有用なもので、モーラという言語単位が日本語の記述に不可欠なものである。しかし、モーラが音韻的な長さ・距離を測る単位として、ドイツ語・オランダ語・イタリア語・スペイン語、アラビア語などにもモーラの果たしている役割が大きいと言われている。言語系統や体系を超えて他の言語にもモーラの機能が役立っていることを意味し、決して日本語だけに必要な概念ではない。日本語では確かにモーラが語や発話を区切る単位として、あるいは俳句・短歌・詩などの韻律において、語の長さやリズムを作るときにモーラは不可欠の単位となっている。この点が何といても他の外国語と異なる点であろう。

2-7 イントネーション

単語の変化と異なり、イントネーションは文章全体を変化させ、文章や文章の一部分を上げ下げすることにより、話し手の意思や感情を強く反映させる働きをもっている。即ち、声の抑揚の中に

ある、「音調、語調、声の高低」に変化を付けて話すことである。音調とは「言葉の高低、アクセント、イントネーション、詩語の韻律、音楽の曲節、節」を、語調とは「話し手の感情の表れとしての言葉の調子（命令の語調）によって、口に出して言った際言葉のリズム」を意味し、ことばの表現に欠かすことができない。これらが複雑に組み合わせられて始めて生きたことばになるのであり、言葉の品性や個性、文の内容が明確に表現される。同一文章であっても「疑問型、断定型、告知型、続き型」などイントネーションの違いによって異なる表現が可能となり、また、文頭、文中、文末にある「,」「?」「!」「・・・」などの記号によっても感情の表現が変ってくる。

イントネーションには、「平調、降調、昇調、降昇調」の基本の四種類があり「あの猫はかわいくない」という文章が、イントネーションの違いによって、否定文・反論文・肯定文・感嘆文に変わる。

- 1) 「かわいくない」の部分の声を下げると、普通の否定文になる。
- 2) 「ない」を上昇調にすると肯定文になる。
- 3) 「かわいい」を強調して反論文とする。
- 4) 否定文とは逆に感嘆文とする。

文字のみからの判断では文章の解釈は一つかも知れないが、イントネーションの働きによって、話し手の意味内容が大きく変わってしまう。文末で声を低く下げることにより、非難、断定、詰問、命令、激怒、と変化する場合もある。

プロミネンス

文中の語、あるいは文節の発音に特に力を入れて強調することを意味する。

- 1) イントネーション＝声の高さの変化
- 2) プロミネンス＝声の強弱の変化

これは英語やドイツ語の強弱アクセントではなく、話し手が特別に重要視している部分や単語など強く強調して発音するもので、相手にどうしても伝えたい部分や表現方法と言える。本来の単語や文節のアクセントを崩さずに、部分を際立たせるために、強調しようとする文節の前後に「間」をとることによって、粒立てることがある。当然、音の強弱だけをプロミネンスというのではなく、時には高低や音の長短、そしてその語の前後の間の取り方などによって強調することをも意味している。川和孝『日本語の発生レッスン』158—159頁

ポーズ

「間」を意味し、音声のない空白のことで、文章の場合「段落（行かえ）・句読点・分割の書法・文字（漢字・外来語）」が文節の識別に役立つが、発声の場合は「休止符・点・丸」を間と関連付けて表現するなら、文章の場合より声の表現の方が微妙なニュアンスを伝えられることになる。優れた歌舞伎役者や演劇役者は、期待、緊張、不安を自由自在に間の変化で表現する。表で発声することばが終わっても、裏には聞こえない休音のリズムが生き続けていると考えるのが日本芸術の特徴であり、無や空間の表現は美術・書道の古典では最高の目標であった。

アーティキュレーション

言葉のリズムのよさはアーティキュレーションと深い関係があり、歯切れのよさ、発音の明瞭、言葉の区切り方、明快な発音、語の長さがリズムの土台となっている。

フレージング

ことばの節、句、単語を粒立てるための句節法という意味で、場面の状況に応じて、ことばの節の強さを変えたり、上昇・下降を加えて話し手の心情変化を適確に伝える技術をいう。

3 詩のリズム

3-1 自由詩のリズム

自由さと抒情性に富む自由詩は、韻律的に非定型であるが、その自由詩とはいったいどんなリズム構造をしているのか。定型リズムと比較してこの自由詩はどの点が定型から離脱した構造をしているのか検証してみることにする。

下記の三つの視点からその検証が可能と思われる。

- 1) 音数の数量を基準とした韻律性（五七調・七五調）
- 2) 押韻の位置や種類を基準とした韻律性（頭韻・腹韻・脚韻）
- 3) 音調の調子や性質を基準とした韻律性（高低・強弱・長短）

自由詩と定型詩の二つはお互いに正反対とは言え、自由詩と定型詩の共通の基盤として、音節と拍節の二重構造、韻律のリズムと意味のリズムとの二重構造の上に立っていて、リズム構造の明確な定型詩を基準としながら自由詩を検証することにする。

3-2 自由詩と定型詩

音節リズムと拍節リズムの相互関係をまず念頭に置きつつ、「音節→拍節（詩拍）→詩句→詩形」というリズム構成から解決の糸口を見つけるのが妥当であろう。結局は音数律の原理に従うのが中立的立場と考える。詩歌の定型リズムにおいて次の三つを基本構造とする。

詩歌の定型リズムにおいて次の三つを基本構造とする。

- 1) 一拍＝四音（休音を含みうる）を一拍節
- 2) 一句＝二拍＝八音
- 3) 一聯＝四拍＝十六音



定型詩 1

主要定型詩としての短歌と俳句のリズムは、整然とした二拍（二拍子）の反復である。（四四）

こちふかば×××（四四）
 にほひおこせよ×
 うめの×はな××
 あるじ×なしとて
 はるを×わするな（菅原道真）

定型詩 2—七五調

きみしにたもふ× ことなかれ×××（四四四四）
 すめらみことは× たたかひに×××
 おほみづからは× 出でまなね×××
 かたみにひとの× 血をながし×××
 けものみちに× しねよとは×××
 しぬるを×ひとの ほまれとは×××
 おおみころの× ふかければ×××
 もとより×いかで おぼされむ×××
 （与謝野晶子「君死にたまふことなかれ」）

定型詩 3—一五七調

くれたけの××× よよにもたえず×（四四四四）
 あまびこの××× おとは×のやま×
 はるがすみ××× おもひ×みだれて
 さみだれの××× そらも×とどろに
 さ夜ふけて××× やまほととぎす×
 鳴くごとに××× たれも×ねざめて
 からにしき××× たつたのやま××
 もみぢばを××× みてのみしのぶ×
 かなづき××× しぐれ×しぐれて
 （四四四四の四拍＝四拍子）

（紀貫之「古今集，19」）

自由詩

- 1 ふるさとは遠きにありて思ふもの (五七五 = 十七音)
- 2 そして悲しくうたふもの (三四五 = 十二音)
- 3 よしや (三 = 三音)
- 4 うらぶれて異土の乞食となるとても (五七五 = 十七音)
- 5 帰るところにあるまじや (七五 = 十二音)
- 6 ひとり都のゆふぐれに (七五 = 十二音)
- 7 ふるさとおもひ涙ぐむ (八五 = 十三音)
- 8 そのころもて (六 = 六音)
- 9 遠きみやこにかへらばや (七五 = 十二音)
- 10 遠きみやこにかへらばや (七五 = 十二音)

(室生犀星『抒情小曲集』一小景異情)

この詩は自由詩であるが、音数から見ると、十二音と十七音が主流で、七五調と五七調が自由に絡み合って新しい形式を作り出している。

3-3 拍節の自由化

定型詩における定型律の最も基礎的な構成形式として、「一拍 = 四音」, 「一句 = 二拍」, 「一聯 = 四拍」, 「五七調・七五調・八七調・七八調・五五調」あるいは「五七五」と「五七五七七」はいずれもこの等時的な拍節構成の基本形式を共通の基盤としている。

これに対して、自由詩の自由律にあっては等時的・定型的な「一拍 = 四音」の第一原則が自由化されるだけでなく、それに準じて「一句 = 二拍」「一聯 = 四拍」の第二・第三原則も同様に自由化される。

- 一拍を何音で読み
- 一句を何拍で読み
- 一聯を何拍で読む

などは作者・読者の主観・主体によって自由に構成される。

——唱を忘れたかなりやは、後の山に棄てましょか。(七五七五 = 二十四音)

——いえ、いえ、それはなりませぬ。(四八 = 十二音)

——唱を忘れたかなりやは、背戸の小藪やぶに埋くましょか。(七五七五 = 二十四音)

——いえ、いえ、それはなりませぬ。(四八 = 十二音)

(西条八十「かなりや」)

のように「一拍 = 二音」の拍節リズムから、「一拍一行」の拍節リズムに到るまで様々な自由化されているとみなすことができる。

自由詩の各行様々な音節リズムについて、これを「準定型律」的に拍節化、長拍化して読むことが可能であり、その方が自由詩としては一般的だと言ってよい。

- 1 風 吹いてゐる (二拍)
- 2 木 立ってゐる (二拍)
- 3 ああ こんなよる 立ってゐるのね 木 (四拍)
- 4 風 吹いてゐる 木 立ってゐる 音がする (五拍)

(吉原幸子「無題」)

この場合、大事なポイントは、長拍化の程度自体が自由だということである。

- この詩は全体の三分の一程度ですが、「木」という語が三回、「立ってゐる」が三回、「風」が二回、「吹いている」が二回、「音がする」が一回と、木の周りに不規則に吹き付ける風の強さを、長拍化することによって、風のリズムの増減を表現している。
- 他の可能性として、各行を二拍や三拍にせず、休音を挿入し一拍化して読むことができるのではないと思われる。

- 1) 音節のリズムと拍節のリズム
- 2) 韻律のリズムと意味のリズム
- 3) 言語のリズムと楽曲のリズム

自由詩の場合、「韻律的な拍節リズム」に優先して、「意味的(イメージ的)な拍節リズム」に他ならない。

3-4 拍節としての意味(イメージ)のリズム

自由詩にあつては、韻律よりもイメージが重視され、さらには韻律を否定してしまい、非定型的なイメージのリズム(意味のリズム)が極度に優先されている。

「高原」

海だべがど、おら、おもたれば

やつぱり光る山だちやい

ホウ

髪毛 風ふけば

鹿踊りだちやい

(宮沢賢治「高原」)

「トラピストの牛」

月夜であります。 (八音)
 月夜であります。 (八音)
 月夜である。 (六音)
 「神父さん。」 トントン。 (五音, 四音)
 「神父さん。」 トントン。 (♪)
 「神父さん。」 トントン。 (♪)
 「神父さん。」 トントン。 (♪)
 「神父さん。」 トントン。 (♪)
 「神父さん。」 トントン。 (♪)
 「神父さん。」 トントン。 (♪)
 「副院長さん。」 トントントン (八六)
 「院長さん。」 トン (六二)
 「しつ。」 (一音)
 「しつ。」 (♪)
 「しつ。」 (♪)
 「しつ。」 (♪)
 「しつ。」 (♪)
 「しつ。」 (♪)
 「しつ。」 (♪)
 さうした声がするやうで, (七五音)
 じつはしませぬ。牛舎です。 (七五音)
 暗さは暗し, 静かです。 (七五)
 腐れたにほひ, 乳のにほひ, (七六)
 きらきらひそむ黄金虫, (七五)
 ひっそりとうつ尻尾の尖, (七六)
 草のちり宵, (七)
 尿のにほひ, (六)
 また食べかけの向日葵の (二五五)
 花も何処かに燃えてる筈。 (七六)

(北原白秋「トラピストの牛」)

上の詩は漢字の視覚効果を含め、イメージのリズムを極端に重視したケースと言える。拍節リズムは「五音（「神父さん」）、四音（トントン）、一音（しつ）」の繰り返しが独自のリズム効果を生

み出している。

- この詩は、各行が意味の（イメージ）のリズムの単位としてそれぞれ一拍化されていること。
- それによって聴覚的（韻律的）なりズム効果も顕れる構造になっている。

夢は そのさきには もうゆかない（三拍）
 なにもかも 忘れ果てようとおもひ（二拍）
 忘れつくしたとさえ 忘れてしまったときには（二拍）
 （立原道造「のちのおもひに」第三節）

この三行詩の「三拍—二拍—二拍」と読む場合に、それと異なる全ての行を「一拍」で読んだ場合、リズム効果やイメージ効果にも大きい変化が生じない。

3-5 一行一拍性のリズム

りんごの花びらが風に散ったよな（十七音）
 月夜に月夜にそっと えええ・・・（十四音）感嘆詞
 つがる娘はないたとさ（十二音）
 つらい別れをないたとさ（十二音）
 くらい別れをないたとさ（十二音）
 りんごの花びらが（九音）
 風に散ったよな あああ・・・（十一音）感嘆詞
 （小沢不二夫「りんご追分」）

これは一行=一拍化の例として掲載され、全体は九音から十七音で構成され、中央の三行が十二音で同じ音節となり、「ないたとさ」で終止している。冒頭は長い音節とし、結尾の部分が短い音節である。「えええ・・・」と「あああ・・・」そして「風にちったよな」が冒頭と末尾はアーチとして統一されている。

- 自由律的な感覚、一行の拍数を減らすことによって、より鮮明化する。拍数を減らした極限が「一行=一拍」の拍節リズムである。
- 一行=一拍の（非定型的・非等時的）拍節を基調としつつ、そこに一行=多拍の（非定型的・非等時的）拍節が自由に融合している。
- イメージの構成は最も自由でありながら、拍節の流れそのものは確かに存在する。一行=一拍の非等時的リズムが、意味やイメージの微妙な抑揚・緩急を敏感に反映させやすいリズムでありうるのは、恐らくこのために他ならない。
- イメージの構成においては最も自由でありつつ、しかも、何らかの拍節性（リズム）を具えたい、という二つの条件を満たすためには、長短自在な「行」そのもの

のを「拍」の単位とするのが、最も有効だった。

- 基礎リズムが一行＝一拍であることによってこそ、「多拍化」された「行」もまた、一層多拍化の効果を挙げ得るわけである。
- 行分け自由詩にあって、「行」そのものが「イメージ的韻律単位として機能している。
- 散文詩が敢えて行分けをしないのは、行分けすることによって「意味的拍節」が固定されてしまうのを避けるための措置、と判断される。

- 1 韻律的な定型拍節が自由化される。
- 2 意味的（イメージ的）な非定型拍節が優先される。
- 3 基調としての「一行＝一拍」性と、変調としての「一行＝多拍」性の相関関係の自由。

3-6 自由詩リズムの結論

定型拍節リズムの原則を崩した「自由詩リズム」が登場し、定型拍節リズムによっては表わすことができない独自の表現リズムをもつようになった。

- 自由詩リズムにおいては、イメージの単位がそのままリズムの単位となり、イメージそのものがリズム化する。
- 日本詩歌の自由リズムへの熱心さが、近現代詩の主流に到ったのは一つの必然というべきである。
- 近現代の詩歌では、定型リズムの基盤が堅固であればあるほど、自由リズムを希求する信念もまた一層増幅される。

自由詩におけるリズム形成のまとめ

- 1) 拍節リズムの単位としての韻律的な拍節よりも、意味的拍節が優先されていること。
- 2) 基調としての一行＝一拍性と、変調としての一行＝多拍性とが融合した自在な非定型的拍節リズム。
- 3) 自由詩におけるイメージとリズムの関係は、「イメージ自体のリズム化」と見るのが妥当。

4 和歌のリズム

4-1 和歌について

和歌は日本固有の代表的な詩歌の一つで、五音と七音を基調とした「長歌、短歌、旋頭歌」の総称であって、中国の漢詩に対する語でもあった。「長歌」は五七・五七と繰り返し、終わりを五七

七で結ぶ形式を基本としている。初期の長歌は「五・三・七」で音数律が整っておらず、柿本人麻呂に至って結句が「五・七・七」となるように確立された。人麻呂は壮大な長歌を作っていることから、万葉集の長歌の完成者と称されている。「短歌」は「五七五七七」を基本とし、「五七五」の三句を形式的に「上の句」といい、「七七」を「下の句」と言う。上と下の空間的リズム感をもつ。

- 1) 『万葉集』では2句切れや四句切れが多く、これを「ますらをぶり」と称し、重々しく男性的な調べが特徴的である。
- 2) 『古今和歌集』以降の平安朝和歌では、初句切れ、三句切れの七五調を基調とし、調べが柔らかく女性的なことから「たわやめぶり」と言われる。

長歌は叙事性が強いが、短歌はそれに対して抒情性が強く、複雑な心情や感動を表現するにふさわしい詩形として、和歌の表現形式の主流となり、現在に及んでいる。旋頭歌は「五七七五七七」を基本とし、頭をめぐらして歌う意味で、『万葉集』になって初めて現れる歌である。その起源は『古事記』歌謡にある片歌（五七七）問答の掛け合いに由来すると言われ、上の句と下の句を二人で掛け合いしたのが、やがて一人で歌うようになってこの歌が成立した。仏足石体歌は「五七五七七」を基本とし、薬師寺に伝える仏足石（仏の足形を刻んだ石）を賛嘆する碑に刻まれた二一首の歌。いずれも短歌形式の第五句目とほぼ同じ内容の七音句を小文字で添えてある。この歌を朗読するとき、結句を繰り返して歌ったことに由来する。連歌体は短歌の上の句と下の句とを別人が読んだ歌である。その他に『万葉集』の雑歌としては宮廷儀礼、行幸、饗宴などの歌を中心としている。相聞は肉親、友人間の贈答・音信・安否を問う歌で、挽歌は人を葬るときに柩を挽く者が歌うもので、死者追悼、葬送、病中や臨終、歴史上の人物の死を悼む歌などに内容が広がっていった。

東歌は短歌形式であり、作者名を記さず、東国の方言が多用され、歌いぶりが農民生活に密着したもの、野趣にあふれる素朴さが特徴とされる。防人歌（さきもりうた）とは岬を防備する兵士のことを言い、肉親を思う兵士の歌とされる。川柳とは、俳句と同じく「五・七・五」の十七音から成る短詩であるが、俳句と違って季語がなく、また、「や、かな」といった切れ字もない自在な形で詠み、内容は滑稽・風刺をきかせたもので、古川柳とは江戸時代中期頃に流行した。元禄期に上方を中心に、「前句付興行」というものが流行し、それが次第に江戸に移ってきた。「前句付」というのは、中世から行われていた「俳諧連歌」の「十四字・十七字」の二句を切り離して、十四字の前句に対して十七字の付句を詠もうとするものである。川柳とは「前句付」のことである。

4-2 和歌と修辭

「長歌、短歌、旋頭歌、仏足石歌体歌、片歌」などは和歌特有のものであるが、句の断続からみると、「区切れ、区割、句またがり」は和歌・俳句・詩など韻文特有のものであり、区切れが二句か三句か初句で切れるかにより、「五七調、七五調」となり、さらにそれを細分化すると「二二二一調、二一二二調、二二一二調」となり、「字余り、字足らず」によっては「自由律、不定律」の短

歌もあり、韻律上からも音数律の問題があり、「頭韻、間韻（腹韻）、脚韻」という音位律や、「音印象（母音・子音）」の音性律もある。当然のことながら、「枕詞」は和歌のもつ修辞の特色で、次いで「序詞、掛詞、縁語、折句」、さらに「比喩」そして「繰り返し、対句、省略、倒置、休語止」、そして「歌語、色彩語、季語」、「歌枕、題詠」、「成句、引用」、「類同歌、本歌取」などが修辞という角度から、リズム成立の理由を考察できる。一方、文字の表記上からみて見ますと「万葉仮名、平仮名、片仮名、ローマ字」、そして「文字遊戯」、「一行書き、上句下句二行書き、三行書き」などの書式もリズムの性質を表わしている。

4-3 五七調と七五調

日本の詩歌のリズムは「五音」「七音」を基本とするが、中国詩歌では「五言」「七言」を中心に構成されている。長い歴史や時代を超えて存在し続けてきた根源性をその「五音」「七音」に感ずるが、大自然のリズム、ことばのリズム、詩歌のリズムは、表面上異なっているが、リズムという共通してそこに通底しているものは同じと言える。「五音」の軽さや「七音」重さという言葉のリズムは、和歌ばかりではなく日常会話の中でも無意識に使われている。歴史的には、五七調と五言詩は荘重・典雅を、七五調・七語詩は軽快・流麗を示す代表的な調べと言われてきた。日本詩歌では「四音が一拍」のリズムが、中国詩歌では「二音が一拍」のリズムが基礎リズムとなっている。

五七調先行の要因

五七調は不安定で可変的であるのに何故早い時期に定型リズムとして成立したのか。それは言語の拍節リズムで読んだのではなく、「歌唱のリズム」によって歌唱・朗詠した場合には全く状況がことなり、前半は「より少ない音節、より少ない音量、より少ない概念」が置かれ、後半に「より多い音節、より多い音量、より多い概念」という形が、「五七調」は「七五調」よりも安定感が得られる。よって「五七調」は「七五調」よりも安定した表現構造として受け入れられたと考えられる。どちらにせよ長い歴史を通して、歌人の意志によって「五七調」や「七五調」は様々な和歌の形式の中で駆使されてきた。

土井光知著作集第四卷八十一頁を参考にすると、百人一首全体の中で「五七七、七七」が最も多く、次いで「五七、五、七七」となり、最も少ないのが「五七、五七、七」で、次いで「五七、五七七」というように、釣合いのとれた全体を作るために、抑制と流動とを同時に有する工夫の後が伺える。

百人一首における五種類の分類

和歌のリズム	百人一首の番号
五七, 五七, 七	14,
五七, 五七七	2, 4, 5, 7, 29, 34, 76, 80, 83, 93,
五七, 五, 七七	1, 3, 6, 8, 9, 17, 18, 20, 21, 24, 26, 27, 35, 39, 40, 44, 45, 47, 49, 59, 66, 69, 70, 77, 85, 89, 92, 94, 97, 98, 99,
五七五, 七七	10, 12, 13, 16, 22, 23, 25, 28, 30, 32, 36, 37, 38, 41, 43, 46, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 62, 63, 67, 68, 72, 73, 74, 75, 79, 84, 87, 88, 95, 96,
五, 七五, 七七	11, 15, 19, 31, 33, 42, 50, 57, 58, 60, 64, 65, 71, 78, 81, 82, 86, 90, 91, 100,

4-4 和歌の形式

和歌と言えば短歌と思われている現在、昔はむしろ、今日では姿を消してしまった長歌が主流であったと言われている。長歌と反歌（短歌）の組み合わせ、長歌と旋頭歌の組み合わせ、短歌の連作の方がはるかに盛んに行われていた。

長歌の形式

形式的には「五七」を三回以上繰り返して「七」で止めるものである。実際、句数は七句以上どんな長さでも可能になり、五十句や百句以上の長歌も作られた。複雑な表現と詳細な心情を表現できるが、反対に同じ五七調反復の単純さに苦心した経緯があり、長歌の作者は枕詞、序詞、対句などの修辭によって、間延びがちな形式を緊張させ、又は反歌を伴うことによって長歌の欠点を補おうとした。

和歌と短歌

和歌の形式の中で、反復のない凝縮されたリズムが短歌である。短歌が今日でさえ国民に愛されているのは、形式の簡潔性、日本人に適した表現規模であろう。初句より第五句までの表現の工夫、結句への力点と簡潔ながら様々なドラマが生まれる。

4-5 啄木の短歌

明治時代には「五七五七七」という風に一行で書くのが通例であったのを、啄木は従来の短歌の形式を壊し、「三行書き」(五七 五 七七)のリズムの型で百三十七首も作ったとされている。

手袋を脱ぐ手ふと休む (五七)
 何やらむ (五)
 ころかすめし思い出のあり (七七)
 東海の小島の磯の白砂に (五七五)
 われ泣きぬれて (七)
 蟹とたはむる (七)

(石川啄木)

石川啄木の基本歌形

一種	二種	三種	四種
五七 五 七七	五 七五 七五	五七 五七 七	五七五 七 七

4-6 七七調と七五調

七音の単独の句として

鬼に金棒 (七)

論より証拠 (七)

七七の句として

楽は苦のたね 苦は楽のたね (七七)

命落とすな, スピード落とせ (七七)

ござるのけつはまっ赤でござる (七七)

春 の うしほ は (七)

朝ゆふ 寄せて, (七)

けむる 霧 の (六)

奥 より みゆる, (七)

(岩野泡鳴『悲恋悲歌』田戸の海ぬしより)

やんまにがした (七)

ぐんまのとんま (七)

さんまをやいて (六)

あんまとたべた (七)

(谷川俊太郎『ことばあそびうた』)

七五調が日本語律文の代名詞となっているその理由は、まず軽快なりズムにある。最初の七音で拍節的なりズムに乗せて、続く五音でその調子をさらに持続させ、勢いの最も高まったところで急転直下、頓挫する。頓挫の弾みによって、余った勢いは休拍となって空を打つ。このように生み出される弾んだりズムこそ七五調であって、軽快のためやや浮ついた特徴をもっている。

「四・三, 四・一」=七五

人富士二鷹三なすび

地獄の沙汰も金しだい

「三・四, 四・一」=七五

聞いて極楽見て地獄
 飛んで火にいる夏の虫
 「七七調」として
 色は匂へど 散りぬるを
 わが世誰ぞ つねならむ
 うるの奥山 けふ越えて
 浅き夢みし 酔ひもせず

新体詩の島崎藤村の『若葉集』「初恋」は四行を一連とする四連で構成されている。

まだあげ初めし前髪の
 林檎のもとに見えしとき
 前にさしたる花櫛の
 花ある君と思ひけり

「三・四・四・一」=七五

ひとつ ひとなら うちのひと (×●●● ●●●● ●●●● ●×××)
 ふたつ ふたなら おとしぶた
 みつつ みつなら はちみつで
 よつつ よつなら ひだりよつ

(谷川俊太郎『わらべうた』(かぞえうた))

おおかみ つかむ しかのにく
 ゆうひが あかく もえている
 あとには ほねが にさんぼん

(谷川俊太郎『どきん』)は「四・三, 四・一」の構成の七五調がみられる。

犬も歩けば棒にあたる (七・六は七・五の字余り)
 無理が通れば道理が引っ込む (七・八は七・七の字余り)
 セブン イレブン いいきぶん (三四五)
 みかん きんかん さけのかん (三四五)

日本語における韻の使用は外国の詩と異なり、わざとらしさと遊戯性が強い。

4-7 五七調と五五調

五七調と五五調の例として、島崎藤村と谷川俊太郎の作品を掲載する。

小諸なる古城のほとり (五七)
 雲白く遊子悲しむ (五七)
 緑なすはこべは萌えず (五七)
 若草もしくによしなし (五七)

(島崎藤村『落梅集』小諸なる古城のほとり)

すりはする (五)
 なにをする (五)
 するりする (五)
 うりをする (五)

(谷川俊太郎『ことばあそびうた』)

1	●● ●× ●● ●● ●× ●●	
	すり は・ する なに を・ する	
2	●● ●● ●× ●● ●● ●×	三拍子に近い
	すり はす る・ なに をす る・	
3	●● ●● ●× ×× ●● ●● ●× ××	四拍子
	すり はす る・ ・ なに をす る・ ・	

4-8 散文読みと律文読み

1	もろもろの心柳にまかすべし
2	なぜ、七五調が日本語律文に基本となっているのでしょうか。
3	なぜ、七五／調が日本語／律文に／基本となって／いるのでしょうか。

散文読みと律文読みをとっさに判断するのは難しい場合がある。基本的には四音を一拍、八音を二拍とし、この二拍を一句とし、この一句八音を中心にして、五音の句は三音分の休止、七音の場合は一音分の休止をそれぞれどこに置くかが問題です。考え方としては五音も七音も常に二拍（八音）を基本形とするのがよい。時代にはその時代に相応しい原則の型と特殊な型の変形も必ず在る。

五音の句の「春雨や」のように二音ずつ区切れる場合

- はる さめ や・ ・ (二二一) 良い
- はる の・ あめ ・ (二一二) 二つに分裂
- はる のあ め・ ・ (二二一) 五音が連続し拍が破綻せず
むしろ律文の妙技を示す。良い

七音の句の「秋風吹きぬ」の場合、休止をどこに置くか。

- あき かぜ ふき ぬ・ (二二二一) 休止が末尾 良い
- あき のか ぜふ く・ (二二二二一) 打拍の破綻
- あき の・ かぜ ふく 途中で休止
- あき のか ぜ・ ふく 途中で休止
- ・あ きの かぜ ふく (一二二二) 快適な打拍 良い

六音の句の場合は常に末尾に、休止は途中で置かないこと。

- 風に柳 ・か ぜに やな ぎ・ 良い
- 青菜に塩 あお なに しお ・・ 良い

総合すると七七調では「三四，四三」が圧倒的に好まれ、七五調では「三四，四一」が好まれているのが分かる。「三四，四三」や「三四，四一」についても示すことにする。

- ・う たは よに つれ よは うた につ れ・ (三四四三)
- ・ち りも つも れば やま とな る・ ・ (三四四一)
- おぼ れる もの は・ わら をも つか む・ (四三四三)
- ・う みに せん ねん ・や まに せん ねん (三四三四)
- おや すみ のえ に・ ・つ きは いら けり (四三三四)
- くる しい とき の・ かみ だの み・ ・ (四三四一)
- きん べん は・ せい こう のは は・ ・ (四一四三)
- やせ うま の・ ・ ・ さき ばし り・ ・ (四一四一)

句と句の間の休止、十四音と十二音の連続する一つの鎖の形、冒頭のはずみ、二音の休止、休止は句の途中には置かない、などが特徴であり、上例の最初と二番目を一つに纏めると、「三四四三」と「三四四一」となり、即ち「七七七五」形は正に正律、「都々逸」の形と偶然にも一致する。

4-9 短歌形式

短歌形式は「五七五七七」の型を上から順に、「初句，第二句，第三句，第四句，結句」と呼ぶ。五音句と七音句の交互反復の後、最後のみ七音句を重ね合わせて終わる。この背景には二音を一律拍とする拍節的な打拍の進行がある。短歌形式とは、「四四四四」の打拍を基本とし、五七五七七の音数を標準とする詩形である。各句はいずれも基本的に八音をもち、八音に満たないときは休止の配分をしなければならない。

●●●● ●××× ●●●● ●●●× ●●●● ●×××
 ●●●● ●●●× ●●●● ●●●×

初句と第三句の三音の休止がこの短歌の中で大休止となるので、音の流れの大きい分断を考慮に入れると「五／七五／七七」となり、初句の五は導入句としますと「七五，七七」と上下に分断し、「五七五，七七」は結局のところ、上の句，下の句に二分される。五音句の導入に始まり、七五形

と七七形とすると、この一首は七五調と七七調を主軸としているのが判明する。七音と五音の組み合わせというのは、はずみのつく「七五」を先頭に置き、安定した「七七」をもって締めくくるという形は、言葉の軽重からの当然の基本的原理である。通常の場合、二つの形が並ぶと、どうしても対抗しあう傾向をもつものであるが、むしろ、質量の小さい五七の方が下降するエネルギーをもち、大きい七七に引き寄せられることになる。しかしそれで終わるのではなく、七七は上昇するエネルギー（上へ吐き出すエネルギー）をもっている。七五と七七の関係は下降と上昇、入口と出口、吸う吐くという関係とも考えられる。

引き潮と満ち潮という反復リズムの原理に従うなら、「五七五七七」の全体の流れは、初句は低い波で始まり、第二句で急に高い波が現れ、第三句で波が低くなり、第四句で再び大きい波に変わり、結句で徐々に下降してついに終わるというリズムになる。「緩・急・緩・急・緩」が初句から結句までの五句を次のように最も小さい波の「四十音」と最も大きい波の二聯半（五つの波動）による大小の複合波形となっていくという短歌の形を特徴づけている。

「四十音（休音含む）＝三十一文字＝十拍＝五句＝二聯と半聯」

4-10 俳句のリズム

「五七五」は上から順に「上五」「中七」「下五」と呼び、世界最短詩型である。短歌の「五七五七七」の中から、上の句を抜粋したのが俳句である。俳句形式とは、「四、四、四、四」の打拍を基本とし、「五・七・五」の音数を標準とする詩型である。

●●●● ●××× ●●●● ●●●× ●●●● ●×××

さみだれ や・・・ あつめて はやし・ もがみが わ・・・

（松尾芭蕉）

なのはな や・・・ ・つきは ひがしに ひはにし に・・・

（与謝蕪村）

上五は比較的低い調子でゆるやかに始まり、中七は高い調子と勢いをもって続き、下五はとても調子よく、しかし低いトーンで歌われる。下五の拍節の後半になって急に落下し、終了する。

このような急激な終止は中途半端な不安定さを残す。この「五七五」の音数をみると上五と下五が中七を挟んで向き合っており、中七を中心にして上下にシンメトリーな構成となっている。劇的な面白さ、すっぱ抜けたユーモアがある。

人は右・車は左・犬は自由 （川上三太郎）

対照的な反対語を用い安心させて置きながら、急に予想しない「犬」という言葉によって、滑稽さ風刺さをもってくる。「起承転結」の「転結」を一緒に纏めたような「下五」である。

そのため「下五」は 1) 切れ字「や、かな、けり」

2) 完全に言い切る表現で終止する …………… することが多い。

上五が流動的不安定なリズムとは、「●●●● ●×××」という完全流動拍（三休音）が一首の終結部に来ている理由による。

4-11 破調と非定型

破調は一般的に「字余り（音余り）」や「字足らず（音足らず）」と言われており、音数一音以上超過することによって生まれる非定型をいう。上五の音数が六音や七音に増えてしまうこともあり、逆に字足らずでは三音や四音と減ってしまう場合もある。

5 おわりに

日本語においては「ひらがな・カタカナ・漢字・ローマ字」という表記法を用いるが、いずれにせよそのことばの根底にはモーラを単位とした四音一拍のリズムがある。英語がそのままカタカナで表されたようなことばが増えた今日でも、それを英語本来の音節型アクセントやリズムでは発音せず、モーラ型四音一拍のリズムをもって語られる。日常のことばも詩歌のことばも互いに循環しつつ時代とともに進化し、新しいことばのリズムを生み出していくが、根本にある原則は変わらない。堅固な枠組みが存在すればするほど人はそれを破り自由を得ようとするように、定型リズムを超えた自由リズムというものを和歌や自由詩を通して学んだが、しかし型があつての自由であり、元の型は形を変えて新しいリズムの中に生き続ける。表面的なリズムは様々に変化し進化したとしても日本語本来のもつ基本的リズムは脈々と流れていく。

参考文献（五十音順）

- 1) 尼ヶ崎彬 1995『縁の美学 歌の道の詩学』東京、勁草書房
- 2) 大岡信編 1988『五音と七音の美学』東京、福武書店
- 3) 川上夔 1972『日本語アクセント法』東京、学書房出版
- 4) 川和孝 1981『日本語の発声レッスン』東京、新水社
- 5) 関良一編 1975『日本近代名詩選』東京、右文書院
- 6) 土井光知 1977『土井光知著作集 第四巻 ことばとリズム』東京、岩波書店
- 7) 馬場あき子編 1999『韻律から短歌の本質を問う』東京、岩波書店
- 8) 馬場あき子その他編 1998『現代にとって短歌とは何か』東京、岩波書店
- 9) 松浦友久 1991『リズムの美学 日中詩歌論』東京、明治書院
- 10) 山中桂一 2003『和歌の詩学』東京、大修館書店
- 11) 山本健吉 1982『短歌 その器を充たすもの』東京、角川書店
- 12) 和歌文学会（久松清一会長）1969『和歌文学講座 第一巻 和歌の本質と表現』東京、和歌文学会