

「日本語のリズム」に関する課題

糸井 通浩

はじめに

2016年6月、帝塚山大学(奈良)で開催された表現学会全国大会で、「日本語のリズム」と題して、下記(要旨)のようなことを述べさせていただいた(以下「大会」という)。本来なら本稿は、その話に基づき論文化したものを寄稿すべきであろうが、実はほぼ同内容のものを「日本語のリズム」と題して、京都教育大学の『国文学会誌』(第四十四号・2016年7月刊)に掲載している。そこで、本稿では、講演の要旨を確認した上で、上記の論文で触れていない、あるいは詳述していないことや日本語のリズムに関わって今後研究すべきと思われる課題などについて、箇条書き的になるが、述べてみることにしたい。

〔講演要旨〕

日本語は全ての「音節」(シラブル)が等時性を持ち、「拍」(モーラ)という単位で捉えることができる。さらに2モーラを1フットとする、発音上の音韻的纏まりをなす「フット(音歩)」の存在が確認できる。フットは、五音句・七音句をベースとする日本語の詩歌においてばかりでなく日常語の日本語にも認められる。そこで「2モーラ1フット」を単位として日本語の伝統詩歌のリズムを四拍子(4フット)とする説が通説化してきている。

しかし、この論には問題が多い。主たる三つの難点が指摘できる。日常語では一息に発話する最小の単位は「文節」であるが、非日常語の伝統詩歌では、「句」がそれに当たる。ここに発話上の「切れ」が生じる。伝統詩歌の「切れ」を、四拍子論では拍子内に取り込むが、それが大きな錯誤の元であるなど。「句」、あるいはその内部の「内在律」における「切れ」は、「ポーズ(間)」に過ぎない。日本語の伝統詩歌の、音数律による韻律美は、音数の違いによる「固まり(音群・音の群団化)」の変化(対比)と繰り返しがもたらすものとみるべきである。この考えを時枝誠記¹⁾に基づき「構成美」論と名付けたが、四拍子論とは相容れない論である。

1. フットに関する課題

日本語の音節は、特殊音節と呼ばれる「撥音・促音・長音」をも含めて等時拍(モーラ)をなす。「アクセント」という語は5拍(モーラ)と数える。しかし実際の発音では、藤井貞和が「"アク・セント"と三音節(ママ)と言う人も多い²⁾」というように、「アク」のように2モーラを1フットとする音韻的単位が日本語には認められることを、いろんな事例を挙げて「大会」では述べた。三音節語「さくら(桜)」も、語源が「さ・くら」かどうかはともかく、「さく・ら」と音韻的には受け

取っている。「はざくら(葉桜)」になると「はざ・くら」と2フットになる。

日本語に見られる「フット」という音韻的単位については、さらに様々な言語現象において検証してみる必要がある。例えば「大会」でも少し触れたが、歌詞とメロディの関係において歌詞(の意味)を生かすために、日本語のフットがメロディでどのように処理されているかは研究に値しよう。例えば「みあーげて、ごら・ん一、よる・の一、ほし・を一、ちい・さな、ほし・を一」。メロディにおいて、どこを纏めて、どこを伸ばすか、歌詞のこぼれを生かすためにどう工夫されているかの検証も表現論の課題になる³⁾。

因みに日本語のアクセントは高低アクセントで、いわばメロディアアクセントであるが、日本語の歌詞が曲に乗せられた時、歌詞の意味を生かす上で、曲のメロディがどのように付けられているかも気になる課題である。

『日本語の研究』(日本語学会、第12巻3号・2016年7月刊、「学界展望号」)の「音韻(理論・現代)」で白勢彩子は、『日本語学』(明治書院・2014年5月号)の特集「語呂、発音とリズム」を取り上げて「広義の「ことばのリズム」の議論が従来少ないこと、モーラ等の音韻単位以外にも追究すべき課題があることを感じた」と述べている。この『日本語学』特集に寄せられた論文における「語呂(合わせ)」や「リズム」などの分析をみていると、日本語の「フット」、あるいは私の言う「内在律」にももっと注目してほしいと思われるものがあった。

2. オノマトペに関する課題

日本語の語構成の一つに、「語素」を繰り返す畳語法がある。これには、A) 語素の音韻に注目しての畳語と、B) 語素の意味に注目しての畳語とがある。前者A)は、オノマトペ(音象徴語)を生む主要な造語法であることは言うまでもない。後者B)の場合、「語素の意味」に注目しての繰り返しであるから、「さむざむ(寒々)」や「かみがみ(神々)」のように後項が濁音化しても問題がない。むしろ連濁によって語としての固まりを高めている。しかし「あつあつ(熱々)」「いろいろ(色々)」などのように、後項が濁音化できない場合もあるのである。

A)とB)とは峻別すべきであるが、事例によっては判別の困難なものもある。ただ、2015年表現学会全国大会の口頭発表資料に「あつあつ」「しみじみ」「ほのぼの」(星野祐子「料理や菓子の形容に用いられたオノマトペ」表)が例示されていたり、『国文学』(特集「おのまとぺ」、2008・10月号)に、「ご飯もアツアツ」(岩永嘉弘「広告文のオノマトペ」)、「しらじら」(黒川伊保子「ことばの力」)を例示したりするのはいかがなものか。また、『日本語学』(特集「オノマトペ研究の最前線」2015・9月号)では、「ほのぼのいらいら」(小野正弘「オノマトペの意味変化」)が例示されている。但し、小野は、後注で「以下の議論は、「いらいら」や「ほのぼの」が、現代語ではオノマトペと認識されているという前提で進める」とする。かつて、「あつあつ」(早川文代「食感のオノマトペ」・『月刊言語』)がオノマトペと扱われてもいた。

最近でも、金谷武洋が「日本語では……「伸びる」から「のびのび」、「熱い」から「あつあつ」「晴れる」から「はればれ」など現在でもオノマトペが作られるしその生産性は非常に高い」（「述語制の日本語が示す非分離の思想」・『季刊iichiko』128号2015・10月）と述べている。金谷は、『季刊iichiko』131号（2016・7月）でも同じ例を引いた上で、「オノマトペと動詞の関係は密接だ。一体どちらが先なのか議論の余地は残る」としながら、「騒ぐ／ざわざわ」などの例を列挙している。

特に「あつあつ」のように、畳語の後項が連濁で濁音化しない語の場合、A)なのかB)なのかの判断は難しくなる。もっとも、畳語の前項が「ざわ（つく）」など濁音で始まる語素を用いた「ざわざわ」などの場合も、畳語形成の際、後項が連濁を起こすことがないから、A)なのかB)なのかに迷う例になると言えそうであるが、この場合は、本来の和語には語頭に濁音を持つ語は無かったことを考えると、濁音を語頭に持つ畳語はオノマトペ、しかも後世になって誕生したオノマトペと見てよいのではないか。オノマトペ「ざわざわ」から「ざわつく・ざわめく」は派生したのではないだろうか。

3. 日常語の「文節」と詩歌の「句」

日本語は発音上の最小の単位「音節」を連ねて意味を乗せていく言語である。発話においては意味を失わず一息に言う最小の単位を日本語では「文節」—緊張から弛緩への一過程—と言う。非日常語である詩歌、日本語の伝統詩歌では、日常語の「文節」に当たるものを「句」と言う。五音句、七音句がそれである。非日

常語であっても日本語である限り、詩歌の日本語も「文節」を連ねたものでもある。「文節」と「句」の関係は、詩歌の「句」では一つあるいは複数の「文節」からなるということになる（今「句渡り・句跨ぎ」と言われる詠法の場合は問わない）。

日常の発話が意図せず詩歌の韻律（リズム）になっていることがある。『土佐日記』（二月五日条）の例がよく知られている。舵取りの叫ぶ「御船より仰せたぶなり、あさきたの出で来ぬ先に綱手はやひけ」が歌の「三十文字あまり」になっていると気づいたという。ある人の指摘だが、日本国憲法にも短歌がある。「裁判の対審及び判決は、公開法廷でこれを行ふ」（第八十二条）。正岡子規の句「毎年よ彼岸の入りに寒いのは」は、この句の前書きに「母の詞自ずから句になりて」とある（坪内稔典『子規のココア・漱石のカステラ』、山下太郎氏の教示による）。船の甲板でタバコを吸っている父に娘が言った台詞「吸い殻を捨てると船が火傷する」、これも五七五の俳句になっている。このように日常語が短歌形式になっている事例を、魚返善雄『言語と文体』（紀伊国屋新書・1963刊）が沢山指摘している。

「あらためて山田と話し合うべきかどうか、じっくり考えてみる」

川本皓嗣⁴⁾が、上の例を挙げて、次のように述べている。「これは短歌だ、と言われても、にわかには信じられないだろう。だが内容はともかく、形式の上では、これでも五・七・五・七・七の五句から成るれっきとした短歌である」と。同じ一つの発話（ひとまとまりの表現）が、日常の会話とも、非日常語の短歌ともなる。

問題は、この違いは一体何がもたらすのか、にある。川本は「いわゆる音数律の詩や歌では、散文を読むのとは違った心構えのもとに、ある特殊な読み方、韻律的な読み方をするのが、どうしても必要である。そのさいに何よりも肝心なのは、個々の句の切れ目を示すため、また各句の間合いを整えるために、要所要所に適当な長さの休みを入れることである。」と説明する。長々と引用したが、納得いく説明であり、鍵を握るのは「切れ(目)」であり、「切れ(目)」をいかに捉えるかで、日本語の詩歌の韻律美のとらえ方も本質的に異なってくる。

「切れ」は息継ぎによる。日常語では「文節」が「切れ」の最小の単位であり、「文」という単位で大きく切れる。文末の「切れ」では特有のイントネーションが付加する。しかし、「妹がネ先生にネ作文をネ誉められてネ喜んでたヨ。」⁵⁾のように「切れ」を入れることもできるが、必ず文節で「切れ」を入れなければならないという制約はなく、「文」にも長さの制約はない。息の長い人短い人という差もあろう。書記言語における「句点法」は比較的確定的であるが、「読点法」がぼやっとしていることから願けよう。一方、伝統詩歌では「句」が「切れ」のベースになり、詩歌の様式によって異なるが、特定の様式においては、それぞれベースの「句」が連ねられた全体(統一体)は固定した量である。「文節」も「句」も意味の纏まりであるが(但し、「句」については「句跨ぎ」の場合は除く)、音の纏まりでもある。

音の面に注目してみると、日本語では、音韻的なものから順に次のようなく音の

纏まりが存在していることになる。①「音節」(日本語の音節は全て等時性を持った拍(モーラ))、②「フット」(2音節(モーラ)を1フットとする)、③「文節」、④「句」(詩歌におけるもの)、などである。①②③は、日常・非日常を問わず日本語である限り備えている。③④では、意味が関わってくる。そして、④は非日常語の詩歌に限られるく音の纏まりである。

④「句」については、日本語では、五音句・七音句をベースとする「句」であり、さらに次のような「纏まり」を派生させる。五七調・七五調と言われる韻律は、「五音句+七音句」ないし「七音句+五音句」が一つの意味的な大きな纏まりとして繰り返されて韻律をなすことを言う。五七、ないし七五の後の「切れ」ほどではないが、言うまでもなく五と七、あるいは七と五の間にも「切れ」があるのは言うまでもない。「五七」、「七五」を大きな纏まりとするなら、それを構成する「五音句」「七音句」は、その内在律と見ることもできる。一方、五音句や七音句が複数の「文節」(意味的纏まりを持ち一息に言う単位)から構成されている場合、その「文節」がそれぞれの「句」の内在律をなすと見ることもできる。例えば七音句の例で言えば、「秋の夕暮れ」「去年とや言はむ」といった七音句は、「秋の・夕暮れ」と「三音句・四音句」に、あるいは「去年とや・言はむ」と「四音句・三音句」と内在律に分解できる。内在律に対する認識(自覚)は、「字余り句(音余りではない句)」の考察を中心とした和歌の詠法の研究から、既に『万葉集』の歌にも認められるのである。内在律に注目した古代

和歌の構成については、横山青娥に詳しい研究⁶⁾がある。

韻律における「切れ」にも、深い切れ、浅い切れ、心理的とも言えるような切れなど、様々なレベルが存在しているとみるべきであろう(注13を参照)。

因みに都々逸調と言われる「七七七五」のリズムを持つ殆どの歌謡が、「三四、四三、三四、五」の内在律をなしていて、都々逸は「三四、四三、三四、五」の音律(様式)の歌謡だと定義しても好いほどである。後半の「三四五」のリズムが「うりや、なすびの、はなざかり」など名文句を沢山排出していることは「大会」でも述べた。「五音句」「七音句」をベースとしながらも、特に「七音句」の「三四」あるいは「四三」の内在律が表立ってくるのは、平安時代以降、五七調から七五調に変わり、それは主に長歌や歌謡の世界で引き継がれたが⁷⁾、平安時代には「七五」の四句形式である今様がはやり、『閑吟集』や『宗安小歌集』になると、「七五七五」の二句形式が多くを占めるようになったことが引き金になったと考えられる。志田延義(『日本歌謡圏史』)が、「二句形式になって四音三音二音の内部の音数の組合せが格段に緊密になった」と言う⁸⁾。この「四音三音二音の内部の音数」が内在律である⁹⁾。歌謡が短詩型化して、一層「七音句」の「三四」あるいは「四三」の内在律が重きをなしてきて、「七七七五」の都々逸調を確立させてきたと言っていいだろう。日本語の詩歌の「音数律」というリズムは、一定の音数句の変化(対比)と繰り返しを生命としているからである。

4. これまでの構成美論

かつて『表現研究』21, 23号の拙稿「音数律論のために一和歌リズムの諸問題」で四拍子論に疑問を呈して以来、和歌のリズムの美を追究してきたが、「大会」は、これまでの総まとめをするいい機会となり、四拍子論を否定し、構成美論と名付ける理論に至ったことを述べた。

四拍子論と構成美論、両理論の根本的な違いは、韻律(リズム)にとって命とも言うべき「切れ(目)」をいかに捉えるかの違いにある。以下「久方の 光のどけき 春の日に 静心なく 花のちるらむ」(古今集・友則)を例に説明する。

四拍子論では、「切れ(目)」を四拍子内要素、休止と見る。「ひさ・かた・の●・●●/ひか・り●・のど・けき/はる・の●・ひに・●●/…」の「●」部分が「切れ・休止」と見るのである。「切れ」そのものも拍子を構成するとみているが、ここにいろんな疑問が湧く。「久方の」は「光」を引き出す枕詞であるのに「久方の」のあとに大きな「切れ・休止」があって、枕詞の働きと矛盾する。五七調の場合、全てで同じことが起こる。そこで四拍子論者は、休止(●)を句頭に持って行って「●●・ひさ・かた・の●」と処理し「光…」の句に連なると説明をするが、川本が「(休止を)五字句の前に移すという苦肉の策であるが、その結果はなお一層不自然なリズムを生み出すことになった」というように、五七調の歌には四拍子論は無理であると言わざるを得ない¹⁰⁾。五七調に四拍子論が有効でなければ、日本の伝統詩歌が四拍子という韻律美を持ち伝えてきているとは、到底主張できな

いことになる。そこで四拍子論者である川本は、例えば素戔嗚尊の歌を例にして「やく・も●・たつ/いづ・も●・やへ・がき/つま・ごみ・に●/やへ・がき・つく・る●/…」と捉えて三拍子と四拍子の「混合拍子」という解釈を試みている。拍子論として認められるのかどうか疑問であるが、むしろ、五音句、七音句の対比、あるいは三音・二音、三音・四音、四音・三音といった内在律(小さい音群)の存在を認めた構成美論に益する考えだとも言えよう。

もう一つ「切れ目」について気になるのが、「ひか・り●・のど・けき/はる・の●・ひに・●●」の「ひか・り●・のど・けき」のあとに「切れ目」がある(無ければこの歌のリズムは成り立たない)が、この「切れ目」(「/」)を無視しているように思われることである。この切れ目(「/」)と●の休止とどう異なるのか、はっきりしない。かつて説明もない。かえって藤井貞和¹¹⁾が「五・七・五・七・七」というまとまりを「分節化する」といい、「分節」は五音句七音句という纏めを造る「節目」(注：ここで言う「切れ目」)を意味するとして、その注において次のように述べている。「この分節を休止と受け取るひとが少なくない。5音に一拍ないし三拍を加えて6音や8音に延ばすと落ち着きがよくなるということらしい。琉歌の標準形式は、8, 8, 8, 6である。これには何拍の休止を加えるのか、あるいは加えないのか、そう反論すれば、〈分節＝休止〉説は簡単に崩壊すると思う」と、少しわかりにくい説明ではあるが、要は四拍子論のアキレス腱を見事切っている。

藤井(2011)を長々と引用したが、四拍

子論を批判する論者の数少ない一人である。四拍子論を批判的に見る論者は、藤井(2015)もそうであるが、すべて時枝誠記の、「音数による音の群団」の対比(異なる音節数による)と繰り返しを韻律美とする「国語美論」¹²⁾を引き継ぐ人たちである。そして、「切れ目」を拍子には加えず、「切れ目」は、音数による音の「群団」化の標識となる機能を持っていると見ている。筆者もその一人で、「音の群団」と「切れ目」の関係を、「大会」では、絵画やデザイン画における「模様と地」の関係で説明した。「地」は「模様」そのものではなく、「模様」を際立たせる働きをしている。

四拍子論に批判的な構成美論を展開する人は少数派で、時枝誠記の音声論及び日本語韻律論(「国語美論」)を受ける論者には、菅谷規矩雄¹³⁾、松林尚志(注8の著書)、藤田竜生¹⁴⁾、藤井貞和(注2、11の著書)、筆者などと言うことになる。今、日本語の伝統詩歌の韻律論の研究史も纏めてみるべき課題の一つであろう¹⁵⁾。

5. その他の課題

● 日本語の〈うた〉の世界では、これまでも色々な韻律(リズム)が試みられてきた。八五調に注目してみよう。平安時代以降七五調になったと言われ、歌謡集である『梁塵秘抄』に納められている「今様」に、その典型が窺える。七五の四句形式を基本とする。ところがその内特に「法文歌」を中心に、「八五調」(例：「このごろみやこに流行るもの」「遊びをせむとや生まれけむ、たはぶれせむとや生まれけむ」)がかなりを占めている¹⁶⁾。歌謡の世界では一時の流行に終わったよ

うであるが、近現代でも、軍歌「軍艦マーチ」の歌詞は八五と七五が行ごとに交互する。童謡の「どんぐりころころ」「夕日」や「ああ、人生に涙あり」(ドラマ・水戸黄門の主題歌)などが八五調になっている。古い国語の教科書『しょうがくこくご一年』(日本書籍)では「あつまれあつまれ、あいうえお……やまからやまばと、やいゆえよ」が教材になっており、「ありさんあつまれ、あいうえお……」など、バリエーションも生まれている。

しかし、八五調が七五調を凌駕できないのは、八音句が内在律において「四四(五)」になってしまうという単調さが原因であろう。七五調から見れば、八音句は字余りで破調となるはずであるが、破調と感じられていないのは何故かなど、八五調史も研究課題と言える。一方、最近の歌謡曲でも「七五調」が相変わらず根強く見られる。

● 「上野発の夜行列車 降りた時から…」にみる内在律とも言える音の群団「三音節」の連なりは、作詞者阿久悠自身の意図的作詞だったというが、非常に効果的である。メロディに乗せる「歌詞」の韻律(リズム)についても、研究課題であろう。

● 近年、岡部隆志他編『七五調のアジア一音数律からみる日本短歌とアジアの歌』(大修館書店・2011刊)が象徴するように、五音句七音句の成立、音数律という韻律を、照葉樹林文化の歌垣とともに東アジア一帯に普遍するものと捉える研究の動向がある¹⁷⁾。なぜ「五七調」で始まったのか、の探究に欠かせない視点であろう。

注

- 1) 時枝誠記『國語學原論』(1943・現在、岩波文庫に収録)「第六章国語美論」
- 2) 藤井貞和『文法的詩学その動態』(四部 リズム・音韻・文字)(笠間書院・2015年2月刊)
- 3) 小島美子『音楽からみた日本人』(NHKライブラリー)が、日本人のリズム感覚を水田稲作農耕民の「静かな二拍子のリズム」と捉えているのは、日常言語に認められる「フット」が音曲に乗っても生きているレベルを捉えているのではないか。
- 4) 川本皓嗣『日本詩歌の伝統—七と五の詩学』(岩波書店・1991刊)
- 5) 文節の後には「ネ」(間投助詞)を、文末には「ヨ」(終助詞)を用いているように文節の「切れ」と文末の「切れ」が異なることを端的に物語っている。
- 6) 横山青娥『日本詩歌の形態学的研究』(武蔵野書院・1959刊)
- 7) 短歌形式では、「七五」をなす箇所が一つしかなくて、とても「七五調」とは言えない。ただ、七五で切れる「三句切れ」が多く見られるようにはなった。
- 8) 松林尚志『日本の韻律—五音と七音の詩学』(花神社・1996刊)
- 9) 注2に同じ。藤井(2015)は、「さらに5のなか、7のなか、2や3や4やに分かれて意識される感じもリズム感としてある」と述べている。
- 10) 注8の松林(1996)では「小節(注：和歌の「句」に当たる)の冒頭に休止を持ってきたのはいかにも苦しい」と指摘する。
- 11) 藤井貞和『日本語の時間』(岩波新書・2011刊)

- 12)注1に同じ。藤井(2015)は時枝の「国語美論」を「才気を存分に花ひらかせたと言える」と評価する。
- 13) 菅谷規矩雄『詩的リズム—音数律に関するノート』(大和書房・1975刊)、同著『同・続編』(大和書房・1978刊)。「リズム群団」を重視し、二音、三音、四音などの「群団」が、「五音の「句」ならびに七音の「句」の構成に包摂され、より潜在的なものになり、内在的な屈折のモメントとなって、音数律の構造を重層的なものとしている」と述べている
- 14) 藤田竜生『リズム—日本人の音感覚とリズム』(風濤社・1976刊)は、「四拍子論」を「ことばと音楽、詩的言語と日常言語をごっちゃにしすぎた意見ではないか」と言う。
- 15) 筆者は、『表現研究』に「音数律論のために一和歌リズムの諸問題」を発表する以前に『日本詩歌韻律論主要文献・資料一覧』(『解釈』解釈学会、19巻11号・1973)を公開し、増補した「続」を『愛文(愛媛大学)』(第16号・1980)に掲載している。
- 16) 志田延義『日本歌謡圏史』(至文堂・1958刊)に詳しい研究がある。
- 17) 工藤隆『歌垣と神話をさかのぼる』(新典社・1999刊)、大野晋『日本語の源流を求めて』(岩波新書・2007刊)、西條勉『アジアのなかの和歌の誕生』(笠間書院・2009刊)などがある。

(龍谷大学名誉教授)

◇表現研究関連文献紹介

小松光三著『日本語文法一言葉は川の流れるように— 応用編』(新典社、平成25年6月刊、11,000円+)

著者の小松光三氏は長年表現学会の中心メンバーの1人として独自の文法論の構築にいそしんできた方である。本書は、姉妹編の『日本語文法一言葉は川の流れるように— 基礎編』(新典社 平成22年1月)と一対をなすものとして、著者の没後に刊行された。

文法論は文法家の数だけ存在するといえるが、本書をひもとくとまさにその感を深くする。全体が著者固有の言語哲学、表現哲学に貫かれている。筆者はこの独自の文法論を従来「表現文法論」と呼んで来られた。これはその集大成として出版された、著者の遺稿である。この書の中心の眼目は、文を「川の流れるように」とらえようとするところにある。どこまでも文の線状性に即して文法論を構築し、文解釈を行おうとする試みである。

文章・談話の表現論の中では、従来から「流れ」と「構え」(「文脈」と「結構」)の二相からその構成をとらえるというのが主要な方法論であった。著者の試みは、表現を流れ(文脈)という局限された観点からとらえ、文を説明、解釈してゆこうとするものである。

ことばの表現を「川の流れるように」とらえるとする本書には、随所に大和川の風景写真をちりばめてある。ページを辿るとその源流から河口に至って、視覚的にその流れを辿るしくみになっている。用例に付された奥様の手になるスケッチ風の挿絵とともに「遊び」を感じさせる学術書になっている。(中島一裕)