

日本詩のリズムと単位音数

—明治二十年代の諸論から—

寺 杣 雅 人

一 詩形がみえない

日本詩の詩形がまだ確とはとらえられていない。

日本文学にとつてゆゆしき事態であるが、このおそらくわが文学史上最大の欠如について、それを覆える声を聞かない。文学研究の根本課題に対応できないという焦燥がみえない。

わが國の伝統詩歌のスタイルは、古来歌体とよばれて區別されてきた。短歌ならば五七五七七、旋頭歌であれば五七五七七であるというように。あるいはこうした句のもつ音数とその並びによってなされる詩歌の峻別がそれぞれの詩形をはつきりとらえたかのような筋違いの満足感を人びとに与えているのかもしれない。とすれば、日本詩の詩形がとらえられていないことさえいまは認識できなくなっているのである。

歌体という語は文学史叙述には不可欠の概念であるが、実のところその外延にあるのは詩の形ではなく、歌の体でさえない。五七五七七が短歌という韻文の姿をあらわしていないのは、まさに

小節ごとの音符数だけでは楽曲の姿がみえてこないのと同じである。部屋の数や柱の数だけでは家屋の様子も屋根の形状もわからず、年齢だけではその人の生涯の歩みがみえてこないのに等しい。

詩形が「みえない」と言い、韻文の「姿」と言ったが、むしろそれは視覚の対象ではない。韻文といい、詩といい、歌といい、その形・姿とは詩句の視覚上の像ではなく、聴覚的な様態である。つまり、日本詩の詩形とは日本詩のリズムであり、端的にいえば五音と七音からなる各句の音律的な構造、そしてこれら各音の音律上のあり方や関係である。詩形がみえないというのは、それがみえないということであり、みえぬままにやり過してきたということである。

日本詩の詩形についての認識はそのような驚くべき状況にあるが、一方すでに明治二十年代には、後述するように、「哲學會雜誌」（「哲學雜誌」）や「早稲田文學」の誌上において日本詩の詩形を見定めようとする真摯でスリリングな議論が文学者のみならず心理学者や哲学者らによって繰り広げられている。これは実に幾重

にも驚くべきことである。「日本韻文の形骸に就きて」、「國詩の形式に就いて」といった論題をながめるだけでも、詩形の欠如を欠如として憂えるまともさを読みとることができであろう。今日とは美に對照的な状況が存在したといえる。

これらの諸論はいずれも「國詩」の音律原理を追究し、その形態を確定しようとしたものであった。そしていずれも、日本詩の最小の音律単位は、句として抽出される五音・七音なのか、さらにそれらを細分して二音、三音、四音といった単位音数を設定できるのか、といった問題にまっすく向き合っている。それは、日本詩の形をとらえるには不可欠の議論であった。

二 単位音数の探求

明治十五年刊行の『新體詩抄』は、それまでわが國で広く行われてきた和歌や川柳や漢詩を否定し、新しい時代に相応しい詩の表現形式を求めて誕生したものであったが、そこに掲げられた「新體」は、著者の一人である外山正一がその序に自ら言うように「古來の長歌流新體」としかよべない、あるいは「新體」とよぶことさえ憚られる代物であった。たとえば、矢田部良吉「シェークスピアール氏ハムレット中の一段」は、「ながらあふべきか但し又／ながらふべきに非るか」と始まってこの調子が延々と繰り返されていく。それはまさしく著者たちが忌避しなければならぬ旧態依然の七五調にほかならなかった。

これは日本詩における五音・七音の強い拘束力を象徴的に語る出来事であったが、その後、『新體詩抄』の趣旨を承けた「新體詩」作成の試みが数多く行われることとなった。「新體と名こそ新に聞ゆれど、やはり古體の大佛の法螺」(外山正一の序文内の一首)という自嘲歌の意味が、この訳詩集の読者にも重くのしかかった結果といえるであろう。

しかし、新體はさまざまに試みられたものの、五音・七音を越える成功例は容易に生まれなかった。そうしたなかで湧き起こってきたのが、日本詩を永く支配してきた五音・七音のリズム構造への関心であった。つまり、五音・七音の音律原理を解明できれば、それが新詩形創出にも利用できるはずだと考えたのであった。

明治二十年代に繰り広げられた日本詩のリズムに関する意見の応酬も少なからずそうした経緯を踏まえるものであった。吉田精一はこのときのリズム論争を「日本詩のリズムの科学的研究」として、次のようにまとめている。

日本詩のリズムの科学的研究は、山田美妙の「日本韻文論」あたりからはじまり、元良勇次郎、芳賀矢一、米山保三郎、伊藤武一郎、大西祝等によつて、明治二十年代にさかんに論議された。

これは明治二十三年から二十六年にかけて、まず元良勇次郎が「リズム」ノ事³を発表し、続いて山田美妙が「日本韻文論」を、さらに芳賀矢一が「日本韻文の形骸に就きて」²、米山保三郎が「國

詩に就きて」⁽⁶⁾ 伊藤武一郎が「歌の律呂」⁽⁷⁾、そして最後に大西祝がこれらを総括して「國詩の形式に就いて」⁽⁸⁾を書いていることを言っているのである。

山田美妙の「日本韻文論」は「國民之友」誌に八回にわたって分載されたもので、広い角度から日本詩について述べているが、これを除けば議論の直接の発端は元良勇次郎の「リズム」ノ事」⁽⁹⁾にあり、そのテーマは単位音数であった。

後に福士幸次郎は「わが国に永いあひだ単位音数と考へられて来た五音や七音を分解して、二音、三音、四音を諧調の基礎をなす音数単位であると考へ」たのは「漸く明治の末期に入つてからの事」で、その創始者は岩野泡鳴であると述べ、泡鳴自身も「岩野泡鳴に至つて、初めて新体詩界に二音、三音の脚が自覚される様になつた」と言つて自身の先行を誇つているが、少なくともこの元良勇次郎に始まる明治二十年代の議論のなかですでに単位音数が探求されていることは間違いない。

ところが、さらに詳細にみえていくと、佐佐木弘綱「長歌改良論」⁽¹⁰⁾に対して述べた山田美妙の「長歌改良論を讀んで」⁽¹¹⁾と題した明治二十一年の文章のなかに、「元來いはゆる調といふもの、その元は三言四言及び五言の三種で、これが言はゞ調の根です」という一節がみえる。美妙がここで「調の根」とよんでいるのはほかならぬ単位音数であり、このことを塩田良平ははやく、「新體詩形論の準備操作として先驅的な位置を有してゐる」と評しても

いるのである。

日本詩の詩形をとらえるには単位音数の究明が不可欠だと述べたが、その探求の嚆矢は少なくとも明治二十一年の山田美妙にまではさかのぼることができるのである。

三 単位音数とは何か

元良勇次郎の「リズム」ノ事」を端緒とする一連のリズム論議において、とくに顕著な対立をみせたのは、この元良の「哲學雜誌」に示した単位音数とそれからおよそ二年を経て芳賀矢一が同誌（この時点で「哲學雜誌」と名称変更した）に提示した単位音数である。芳賀の論文は、元良論文に対する反論として書かれたものであった。

両者の見解は単位音数のとらえ方として基本的なものであるため、本稿では紙幅の関係もあり、両者の対立に絞つてその概略を示すことにする。しかし、これ以降にも現在の韻律研究において拘すべき有益な議論があり、詳細な考察は、両者をふくめて、いづれ機会を得て行いたい。

さて、元良勇次郎は五音・七音のなかにも「句切り」が存在するとして次のように述べている。

例へバ「みなせ川」或ハ「さくら花」ノ如キハ三文字ト二文字ノ合シテ成リタル五文字ナリ。「秋風の」「白露の」等ノ如キハ二文字、二文字一文字ノ合シテ成リタルモノナリ。七文

「字モ之ト同ジクニ、一、二、二ノ合シテ成リタルモノアリ。例ヘバ「秋は来るらん」ノ如シ。或ハ又三、二、二ノ合シテ成リタルモノアリ。「櫻吹きまき」或ハ「時雨ふるらし」等ノ如シ。

「秋は来るらん」に「二、一、二、二」の「句切り」があるというのであるから、この分節は、付属語を含めて単語が単位となつてゐるということである。また「みなせ川」「さくら花」が「三文字ト二文字ノ合シテ成リタル」ものならば、複合語も元の語によつて分節されるということである。これより元良においては、語によつて、つまり意味によつて分節されるものが単位音数とされてゐると解することができる。

これに対し、芳賀矢一は、次のように異を唱へてゐる。

余か考にはリズムの存する所が単語の句切りの處なるべしとおもはれず寧ろ単語よりは獨立なるものなりといふを以て安全なりとす而して今日吾人か歌を唱誦する際に於て自ら句切りをなすと同様なる句切りを古人も亦なしたるならんと確信してやまず今日吾人か和歌を朗誦するに當りては五字句は必ず三、二若くは二、三に分ち七字句は必ず三四、若くは四三に分ちてよむか如しこれ取も直さず國歌の「リズム」には非ずやと考ふ

つまり「韻文に於ては始めより二三、三四と其分解すべき場所

は定まり居りて之に適合せる単語を投入すれば韻文をなし否らざれば散文となるものなり」という考であるから、単位音数としては二音、三音、四音しかないということになる。

芳賀によれば、五音句ならずべて「二、三」か「三、二」という二種、七音句ならばすべて「三、四」か「四、三」の二種に分けられるのであるから、三句からなる俳句形式では八種、五句の短歌形式では三十二種の「異体」をもつということになる。

具体的にみると、五音句では「なつ、草や」なら「二、三」、「むめの、はな」ならば「三、二」と分節される。七音句では「家に、ゆずりの」が「三、四」、「つはもの、ともか」が「四、三」と分節されている。これらは、あらかじめ二種の枠に意味による分節がびつたりとおさまる例だが、当然そうでない場合も出てくる。しかし、それでも強引に二種のいずれかに分節されるとなると、たとえば、「元、日や」(二、三)、「木がら、しに」(三、二)、「この小、便は」(四、三)というような例がどうしても出現することになる。

「この小、便は」などの分節の不自然さは、後に米山保三郎が芳賀説批判の根拠とするところとなるのであるが、いずれにしろ、芳賀説は二音と三音、あるいは三音と四音の分節の枠組みにすべての句を強引に入れてしまふもので、この枠と意味の分節が一致しない場合は、枠の方が優先されることになる。元良が意味より上位の分節を重視したのである。

ちなみに、元良と芳賀の対立については、すでに久松潜一が次のように整理している。だが、筆者はこれを十分には肯うことができない。

元良勇次郎は「リズムノ事」(『哲学会雑誌』、明治二十三年七月)という論文で心理学的立場から二・一にわかれるという論をたてたが、それは言語的意味を離れたリズム論であったので、芳賀矢一は「日本韻文の形体につきて」(『哲学会雑誌』明治二十五年六月)という論文によって、言語の意味を考慮に入れて、二・三もしくは三・四にわけて扱うべきを説いた。

まず元良が単位音数としたのは、単語の音数であった。したがって三音でも四音でも五音でもあったのであり、決して「二・一」だけであったわけではない。そしてそれは「言語的意味を離れた」分節ではなく、単語による分節であるから、逆に「言語的意味による」分節であったとしなければなるまい。これに対し芳賀の「二・三もしくは三・四」の分節は、確かに「言語の意味を考慮に入れて」はいるものの「二・三もしくは三・四」の分節に適合しないときには、「言語の意味」を無視した分節を行うのであるから、ここには特別な分節法が存在している。芳賀自身これを「単語よりは獨立なるもの」と説明しているのである。

さて、いずれにしろ、一方に「言語的意味による」分節が存在し、それによって抽出される音節群がある。そしてそれとは別に「言語的意味を離れた」分節が存在し、それによって抽出される

音節群がある、ということとは間違いないであろう。元良と芳賀は、明治二十年代のリズム論議の初発において、単位音数とよぶべきものの姿を、すくなくともその一面は、すでに確実にとらえていたのである。

では、そのいずれをとるべきか。前者をとれば、芳賀矢一が元良説を批判して言っているように、「其散文との差異は何の點に存せりやとの疑を止むる能はず」ということに当然なるであろうし、後者をとるならば、「この小、便は」と分節する芳賀説に対して米山係三郎が言ったように、「歌詠スル際必ス五ト七トヲ二、三、三、二、三、四、四、三、トイフヤウニ讀ミ切ル様イハレタレドモ、甚ダイハレナキナリ。ソハ氏ニ從ヒテ、「コノ小、便ハ」「知ル人、ソシル」等ト切りテ讀ムノ妥ナラザルヲ見テ知ルベシ」ということにこれまた当然なるであろう。

間違はなく二つの分節法が存在し、その一方だけをとることで問題が生ずるとなれば、これらのいずれをも生かすしかない。問題は両者の関係である。

そのふたつの分節力の関係をどう見極めるかについて次節で改めて考えてみることにする。

四 二種の群化・分節力

五音と七音からなる定型句には、二種の群化・分節力が働いていると考えられる。

明治二十年代のリズム研究においてとらえられていたのは、そのいずれか一方の群化・分節力の強調されたものか、両者の曖昧に混ざり合った群化・分節力かであった。そして実はその状況は、残念ながら現在でもほとんど変わっていない。

第一の群化・分節力とは、語の意味による群化・分節であり、それは当然散文の語にも働いている。元良勇次郎が五音句の「秋風の」を「二、二、一」「同じく五音句の「さくら花」を「三、二」と分解し、七音句の「秋は来るらん」を「二、一、二、二、二」、同じく七音句の「時雨ふるらし」を「三、二、二」と分解したのはこの群化・分節をとらえた結果である。「秋・風・の」は単語による分節であり、「秋・は・来る・らん」も単語によって分節されている。なお、群化・分節というのは、たとえば「あき」という語によって二音が群化し、同時にその群化は同じようにして群化する次の「かぜ」という語との間を分節することになるからである。

あき } かぜ } の }
 あき } は } くる } らん }

なお、このように単語によって細かく切るのではなく、同じ意味による群化・分節でももう少し大きい単位に注目して切ること、も当然考えられる。たとえば、芳賀矢一が単位音数を二音、三音、

四音と限定することに対して、伊藤武一郎は五音もありうるとして、「はるは、きにけり、うぐひすの」(三、四、五)のような例をあげているが、これはまさしくいわゆる文節によって分節したものである。

はるは } きにけり } うぐひすの }

もつともこれが純然たる意味による群化・分節であるかといえ、そうとはいえないであろう。つまり、そもそも韻文においては、次に述べるもう一つの群化・分節力の存在を前提としており、それを完全に除外した群化・分節は考えられないからである。

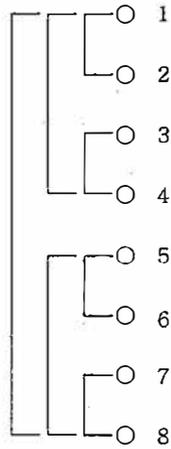
伊藤の場合も論題の示すとおり「歌の律呂」を分析しようとしたのであって、分析の対象は明らかに詩歌の五音・七音なのである。結果としては、散文とまったく変わらない分節となっているが、そこにはやはり何らかの形でもう一つの群化・分節力が働いているであろう(元良の場合は、語と語の「句切り」は休止をとまなうから、そうして生まれる音律にはもう一つの群化・分節力が働く余地はないと考えられる)。

では、もう一つの群化・分節力とは何か。それは、四拍子的な拍子運動によって生じる群化・分節力であり、詩歌の誕生から今日まですべての五音句・七音句の背後につねに働いている力である。この群化・分節力は散文にはみることができないものである。

四拍子的な拍子運動による群化・分節力は、五音・七音のすべ

ての詩句に内包されるものであり、また詩歌を授受する人々の間にもいわば一種の「文法」として共有されるべきものである。そうであつてこそ詩歌の伝達が可能となり、正しい意味での詩形の継承が可能であつたのである。

五音句・七音句の背後に存在する群化・分節力は、具体的にいえば、句内の八個の基底拍上に展開する。この群化・分節力ははじめから二音ずつ、さらにはその上位の四音ずつに、そして句を構成する、音楽でいえば一小節にあたる八音に重層的に働くことになる。



群化・分節の構造をわかりやすく図示すれば、次のようになる。

五音ならば脇に付した番号の1から5に配され、七音ならば1から7もしくは2から8に置かれることになる。2から8に来るのは、「秋は・来るらん」「時雨・ふるらし」のように三音目に意味上の切れ目がある場合である。

こうした群化・分節の枠組みは、詩歌に内属するものであるから、新たに生まれる五音・七音の詩句に先立つて存在しているともいえるし、また詩句が新たに生まれることでこの枠組みは顕在

化し、次に生まれる詩句に改めてこの枠組みを課すことにもなる。単語や文節といった意味によつて、そして四拍子的な拍子運動から生まれる二種の群化・分節力は密接に関係しているのである。

むろん、両者は同じものではなく、別物である以上つねに調和的な関係にあるわけではない。詩想を表現するための語句はつねに二音や四音からなるものばかりではないからである。つまり、四拍子的な拍子運動を形成し、持続するのに都合のよい場合と逆に不都合な場合があるということである。

筆者は前者の四拍子的な拍子運動に適した句を順律句とよび、適さない句、すなわち音楽作品と同様なシンコペーションを起す句を逆律句とよんできた。順律句と逆律句は、当然のことながら非常に対照的な音律効果を發揮する。したがつて、短い時間に拍音が線条的に展開し、終息する短歌や俳句などでは、これらの句の求められる位置が違つてくるのも当然であろう。またそれゆゑ、これらの句の実在は、たとえば明治二十三年に元良勇次郎が行つたように過去の歌集を調査することで実証可能であり、そのことはすでに昭和五十三年の拙稿「等時音律説論」で述べている⁽²⁾。最近書いた文章でも取り上げているのでここでは繰り返さない⁽³⁾。

結 び

五音と七音の定型句には、言葉の意味と拍子運動とによる二種の群化・分節力が働いているとすれば、単純に単位音数を取り出すことはできない。つまり、明治二十年代以降なされてきたように、具体的な詩句のなかに単位音数を求めることはできない。なぜなら、群化・分節の原理が二種あれば、群化・分節の単位も二種あるわけで、具体的に実現された五音句・七音句では、それらが同時に作用して融合し、あるいは反発しあっているからである。単位音数を求める議論の曲折は、単位音数そのものの見定めに根本的な原因があったと考えられる。

かつて単位音数は福士幸次郎によって「音脚」と名付けられ、二音と三音だけに限定された。そして二音は「連続」性をもち、三音は「停止」性をもつとされ、はっきりと異なるものとして位置づけられたこともあった。⁽¹⁾

しかし、二種の群化・分節の関係によって拍子運動が実現されたり、されなかつたりするのであれば、二音語も三音語もその位置によって当然音律効果が異なってくるであろう。二音だから、三音だからということではできないのである。そのことは、拙稿「日本語音数律論管見」で指摘したところである。⁽²⁾

リズムとは繰り返してあり、非繰り返してでもある。日本語でいうなら、順律句があり、逆律句があるということである。そして

それらは、密接に関係する二種の群化・分節力によって生み出されるものなのである。

日本語の詩形は、こうした二種の群化・分節力の調和し、拮抗するなかにはじめてみえてくるといえよう。

注

- (1) 山田美妙は、つとに「日本語文論」(『國民之友』明治二十三年(二十四年)において、韻文を「節奏に據る語及び句及び節奏に據る句で出来た文」と見定めている。森鷗外は、これに対して「美妙斎主人が韻文論」(『柵草紙』明治二十四年十月)で異議を唱えているが、この韻文の定義には基本的に何ら問題はないと思われる。これは当然本稿にも関わってくる根本的な問題であるが、これについては稿を別にして論じることとした。

- (2) 吉田精一「福士幸次郎の詩論」(『福士幸次郎著作集』下巻月報、昭和四十二年)による。

- (3) 元良勇次郎「リズム」ノ事」(『哲學會雜誌』、明治二十三年七月・八月)

- (4) 山田美妙「日本語文論」(『國民之友』、明治二十三年十月、二十四年一月)

- (5) 芳賀矢一「日本語文の形骸に就きて」(『哲學雜誌』、明治二十五年六月)

- (6) 米山保三郎「國詩に就きて」(『哲學雜誌』、明治二十五年十二月)

- (7) 伊藤武一郎「歌の律呂」(『早稲田文学』明治三十六年七月)
- (8) 大西祝「國詩の形式に就いて」(『早稲田文学』明治二十六年十月・十一月)
- (9) 吉田精一は山田美妙「日本韻文論」を先頭に置いているが、実際は元良勇次郎の「リズム」ノ事の方がそれより早く發表されている。
- (10) 福士幸次郎「日本音数律論」(『現代詩講座』第一卷「詩学及詩歌論」、金星堂、昭和五年)
- (11) 岩野泡鳴「新体詩の作法」(『修文館』明治四十年)
- (12) この点については、論者の一人である芳賀矢一も「文科大學教授元良勇次郎先生が哲學會雜誌四十二號、四十二號精神物理学講義中に「リズム」と文學との關係に就いて述べられたるは余が見聞を以てすれば五、七の句に分解を試みたる先登といふべし」(5)と述べ、後に吉田精一も「それ迄それ以上に分析し得なかつた五音、七音を更に細分したのは元良が最初であつた」(16)と述べている。
- (13) 佐佐木弘綱「長歌改良論」(『筆の花』、明治二十一年九月)
- (14) 山田美妙「長歌改良論を讀んで」(『読売新聞』明治二十一年十一月)
- (15) 塩田良平「山田美妙研究」(人文書院、昭和十三年)
- (16) 吉田精一「歌論・俳論・詩論」(「詩とは何か」(『現代詩講座』第一卷、昭和二十五年))にこの明治二十年代のリズム論争の概説がある。
- (17) (3)に同じ。
- (18) (5)に同じ。

- (19) (6)に同じ。
- (20) 久松潜一「近代詩歌論集解説」(『日本近代文学大系59』『近代詩歌論集』、昭和四十八年)
- (21) (7)に同じ。
- (22) 拙稿「等時音律説試論―定型詩歌はどう読むべきか―」(『文学』、昭和五十三年二月)
- (23) 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―」(『尾道大学芸術文化学部紀要』、平成十六年三月)、拙稿「定型詩歌における結句の終止性について」(『尾道大学芸術文化学部紀要』、平成十七年三月)、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』、平成十八年三月)
- (24) (10)に同じ。
- (25) 拙稿「日本語音数律論管見―句の連続性と終止性をめぐって―」(『尾道大学日本文学論叢』、平成十七年七月)
- (てらそま まさと 尾道大学芸術文化学部教授)
- 研究室受贈圖書雑誌目録Ⅳ
- 國文学攷(広島大学国語国文学会)一八八、一八九、一九〇、一九一
- 國文学論考(都留文科大學国語国文学会)四二一
- 國文学論叢(龍谷大學國文学會)五一
- 國文研究(熊本県立大學日本語日本文学会)五一
- 國文白百合(白百合女子大學国語国文学会)三二七