

日中古代詩歌の音数律に関する二問題点

武, 継平
九州大学言語文化部

<https://doi.org/10.15017/5384>

出版情報：言語文化論究. 6, pp.141-147, 1995-03-10. 九州大学言語文化部
バージョン：published
権利関係：



日中古代詩歌の音数律に関する二問題点

武 継 平

詩歌の音とか拍とか音数律とかといった概念を駆使するとき、現代に生きている我々は往々にして自分の詩的体験が文字言語の領域に局限されていることに気づかず、そして音や韻律のような音声言語の領域の概念を文字言語の領域にしか使えない概念と混同する場合が意外に多い。

(一) 和歌は一拍何音？何拍子で詠むか？

今から遙かに遠い万葉時代には、短歌は耳で聞いて受けていたはずである。耳で聞きながら、意味、内容を理解するとともに、その音声、韻律、声調などを、詠む人と聞く人は一体となって味わっていた。古代人の発声がどんなふうなのか、古代の和歌は詠むというより、むしろ唱えるものと言った方が妥当かもしれないが、唱えるものならリズム感は当然語るものと違うと思われる。しかし、古代和歌を詠む時一呼吸内での一音の長さ、そして謡われるものとしての音楽的特性に備える延長音の駆使方などは、我々は現代人の詩的体験による推測をするより、より科学的な考証のしようがないのではなかろうかと思われる。しかし、古代日本社会の風土や生活のテンポなどの点から考えると、古代和歌はきっと我々の想像以上に時間を使って、ゆっくりと唱えられたものであろう。

一九二八年、東京帝国大学で教授を勤めていた相良守良氏は和歌の五七、七五調の形成前提を立証するために「あまてよわにたともにおちたびはがいみてよたつにもたびておか

さくはやまのにがるおもだとせばよみものいちほのやひことんよのひかるをなやあましくとしあたりひげたるかもたみのよひやすみとるきくのはやまかにかくちりとせかまくひらえてみてよさんざいきくとりにはおもかはひとよのだねてせのすそぬへる」という全く何の意味もない仮名を六名の学生に一気音読させた。その結果としては、ごく自然に息を換えるために必要な「間」を入れながら読んだが、六名の学生も一息で十二個の仮名しか詠むことができなかった事を判明したのである。つまり、十二音を越えると、息を替えなければならないし、十二個未満なら、一息目と二息目との間に「間」（自然な休憩時間）が長すぎる。わたしはこのような、日本人が一息で十二個の仮名しか発音できないという科学的な統計は和歌の五七、七五音調を形成する重要な要因の一部を裏付ける意義をもっていると思う。十二音は日本人の生理的条件で決められた一呼吸内で発音できる最大音数である。言換えれば、日本人は発音するとき十二音を越えると息を換えなければ呼吸が苦しくなる。したがって、五七合わせて十二音の和歌の場合、歌らしく唱える時にどうしてもなければならない「間」（リズムの進行は続くが音数は増えない余裕）を保つ唯一の方法は、各音節の発音時間を短縮することである。そこで、もし一音節一拍の説①が古代他のような韻文にも適用するならば、休まなければならない拍数をいれて三十一音の和歌は三十一拍では納まらなくなる。もちろん、そうならないように無理に語速を上げることはできな

い訳でもないが、ただ現代日本人の生活とかなり違う古代人の生活のテンポを考えると、こうした早口で詠まなければならない和歌はあまりにも不自然だと感じる。なぜなら、古代和歌は古代日本人の生活から生まれたもので、古代の風土、古代人の生活様式に合わなければならないからである。記紀歌謡、万葉集にある和歌は決して早口で詠む歌ではなからう。

さて、和歌のテンポを遅くし、そしてなくてはならない「休みの間」を減らさない詠み方はないだろうか。それは具体的な文献記録がないため、「日本詩歌のリズム論における懸案」②になっているのである。いままで先人の学説は幾種類もあるが、よく見てみるとほとんど単なる主観的な推測によるものである。そこで、わたしは敢えて一説を試み、専門諸家の教示鞭撻を受けてみたいのである。

まず、和歌を詠む場合にいったい一拍何音かに関する日本語語学学術界の定説（少なくとも有力説）を見てみよう。

その代表である金田一春彦氏は（岡井 隆や金子兜太などもこの説に賛成）は日本語の〈拍〉の意味を次のように定義している：

「では、その〈拍〉とはどういうものか。これはごくわかりやすいものである。たとえば、われわれが、ヤマザクラという言葉で、できるだけ切れ切れに発音するときは、ヤ、マ、ザ、ク、ラと切る。そしてそれを妨げる原因の働かぬかぎり、同じ長さで言おうとする。その一つひとつは、日本語の韻文のリズムを形成する、このような、日常の言語生活で最も小さい音の単位として用いられる一つひとつ、これが〈拍〉である。以前、この単位は〈音節〉と呼ぶのがふつうだった」。さらに、同氏の言うには、「日本語の拍は、次に、非常に短く発音されるのが特徴である。一般の日本人は、ヤ、マ、ザ、ク、ラの一つひとつの拍を、長さのない点のように意識している。」（筆者底線）（——金田一春彦著「日本語」岩

波新書）③

以上の金田一説を二点に要約すると、

その一：日本語は一音が一拍、それは韻文のリズムにもなる。ここで注意すべきなのは、一拍一音が「日本語の韻文リズムを形成する」という金田一氏の言葉である。

（念のため講談社カラー版の『日本語大辞典』〈1989年11月6日第一刷発行。梅棹忠夫、金田一春彦、阪倉篤義、日野原重明監修〉で、「韻文」と言う言葉の意味を確認したが、解釈は「1：韻をふんだ文。漢文の詩や賦など。verse。2：リズムのある文。詩、歌、俳句など。poetry。」となっている。

その二：日本語の拍は線ではなく、長さのない点である。

和歌の五七音のリズムを符号で表現すると、次のようである。

（図1）

.....
○○○○○ ↓ ○○○○○○○○
あまのはら ふりさけみれば

（五拍 + 七拍…三十一拍まで続く）

——安部仲麻呂 ④

力強いリズム感である。いかにも「点のように、ポッポポ……」⑤の感覚である。しかし、わたしはこの学説にどうしても指摘しなければならない二つの問題点があると思う。

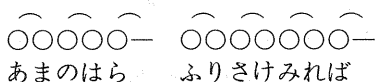
- 一、本来詩歌のリズムは元来日常言語を離れた次元で成立している。この一音節一拍の、音節と音節が全く繋がっていない点々点式のリズム感があくまでも散文から来るもので、和歌のような音楽的流動感の韻文のムードを全く出せないこと。
- 二、五七長短句の間にある矢印の所に和歌を唱えるに是非必要な「休みの間」を入れたら、前後五七音の語速が更にはやくなるまいと七音長句を読み終わるまでに

必ず息が苦しくなることは実験してみれば分る。

そこで、わたしは一つの仮説を立ててみたい。つまり、一音一拍の日本語音韻説は日常語源の範疇に属するものにすぎないのである。換言すれば、「一音一拍」の一音節は詩的リズムの一単位にあたる音韻的音節ではない。和歌の場合、もし一拍は二音韻的音節で、そしてその拍は「点」でなく、「線」であるとしたら、詠み方はどんなふうにかわるのだろうか。

では、次の図解をみよう：

(図2)



(三拍 + 四拍…十八拍まで続く)

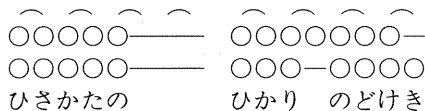
——安部仲麻呂

一拍二音になると、テンポが著しく遅くなったのである。更に、一拍の二音を線で跨がって結ぶと、図1と明らかに違う音楽的流動感が醸し出されてくる。それは何故だろうか。

この現象を私は次のように解釈したい。つまり、ここで日常的にそして等時的に読む一音一音は和歌の中で時間的な広がりをもつ流動音に転換され、さらに詩歌の音楽的性格によって日常言語のリズムが崩れてしまった。そしてそれは、詩歌の特有の強い訴え力に相応しい詩的リズムに取って代わった、ということである。

しかし、詠んでみると、まだまだ問題があるような気がする。1/2拍しかない七音長句の句末にある休音は、反復する五七音句に繋がっているため別に不自然と感じないが、長短句の間での休みもただの1/2拍では、なんとなくもの足りなくて落ち着かない感じがする。そこで、

(図3)



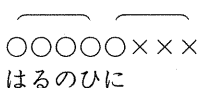
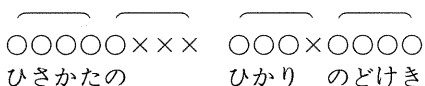
(意味のリズムとして成立する)

——紀友則

図3のように、長短句の間での休みを1+1/2拍に調整してみた結果、前後のバランスをとるために休み(わたしは延長音と命名する)の時間を一拍延長しただけで図2よりもっと緩やかなリズム感が出るだけでなく、五七音長短句の聴覚感覚の美的バランス(長短句の延長音の不对称による全体のバランス⑥)も崩れていないのである。

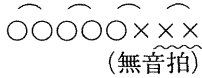
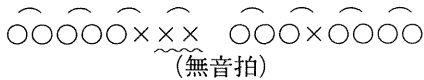
わたしは基本的に松浦友久氏の提出した中国詩歌に関する「二音一拍」説に賛成するのである。同氏の日本詩歌に関する「四音一拍」説は、同じく拍が点でなく線であるという音韻学上の基本点に成り立っているから、長短句の間での休みの時間を十分に考慮して、流動感を創り出す点においては、先行の「二音一拍」説⑦とほぼ同じ目的をもっていると思う。その「四音一拍」説を同氏の使った符号で展開すれば、こうなる：

(図4)



松浦氏は和歌の音韻律が一拍四音でなければならぬと強く主張し、そして二音一拍説が成立しないと指摘したのである。それを裏付ける唯一の論拠は、五七音句のあいだの休みの時間を維持することを前提として、二音一拍の二拍リズムで詠むと、五音句の句末に「無音の拍」が出てくる。符号で表現すれば、こうなる：

(図5)



このように、松浦氏は、図5に表記してあるような一拍を占める「無音の拍」が和歌のリズムの安定を妨げる存在であるという結論を得たのである。

以上の松浦氏の結論について、わたしは少なくとも妥当でない所が有ることを指摘したい。

- 一. 図4のような表記法では、休音は3/4拍を占める。ならば、五音句の最後の一言は1/4拍しか発音できないことになる。そのような詠み方は極めて困難である(事実上不可能である)。
- 二. 図5のような表記法も必ずしも適当でないと思われる。何故なら、五音句の第4拍は独立している無音拍のように見えるからである。実際は第4拍の一拍は決して「無音」の拍ではない。そしてそれはすぐ前の1/2休音拍と切っても切れないように繋がっているのである。
- 三. 5音句の句末にある1+1/2拍は決して発音が停止している意味ではない(この意味で「休音」という言い方も問題があるようだ)。いかなる場合でもそれは五音句にある最後の一言の延長音でなければならぬと思われるのである。発音時間同じの延長音なら、人為的にそれを3/4拍に納めようと、1+1/2拍に納めようと、その延長音の発音時間に変わりがないはずである。したがって、これらの条件を前提にして、また、拍が線であり、「点」でないかぎり、一拍四音の二拍子にし、一拍二音の四拍子にし、前者は平穏な調子であるのに対し、後者は躍動的な流動感をもつ個性の違いを除

いて、たいした差はないはずであると思われる。

(二) 五七音調定着に関わる漢詩影響説と唐詩の音数律

八世紀十二年に編纂された日本現存の最古の歴史書《古事記》と八年後に編集された、そして日本の最古の正史文献とされている《日本書紀》に記載されている「記紀歌謡」には、三音、四音もあれば、五音、七音もある。それは少なくとも日本詩歌が最初から五、七音調ではないことだけは断言できる。そして記紀歌謡の段階では、必ずしも三、四、五、七などのような不規則的韻律から五、七音調に定着していく兆しが見えていたわけではない。(例はいくらでもあるが、ここでは省略する)』

《日本書紀》がでた四十年後、日本最古の現存歌集《万葉集》が大伴家持によって編集された。天皇の読んだ歌から公卿貴族達の恋愛の歌、そして徴発されてい辺土を守りに行かされる防人の哀愁歌まで、幅広い歌詠み人の層からかなりの年月をかけて集めてきた歌から編集した《万葉集》においては、歌は初めて上古時代の《記紀歌謡》に見られるような原始的混沌を突破して、そして韻律も五、七音調に安定した。わずか四十年足らずの間、歌がかなり不規則的韻律から安定した五、七音調に落ち着いたような飛躍的な突破を遂げたことは、大伴家持の選者としての韻律感覚と美意識が窺えるだろう。もっと突き詰めて言うと、五、七音調は大伴家持が、当時意識的に創った韻律上の「万葉式モデル」であると言う仮設が立つ可能性は必ずしも全くないとは言えないのである。

さらに九〇五年に編集された《古今和歌集》のいわゆる古今時代になると、和歌はまた五、七音調から七、五音調にかわった。五七調と七五調とは確かにそれぞれ違う独特な審美

効果が得られるが、歌のリズム感としては、一息十二音と、五音と七音（或いは七音と五音）に分けることにはまったく変わりがないのである。そして《万葉集》の時代に定着したこの五音と七音の和歌の韻律は近代そして現代の日本定型詩までもっとも安定した韻律として生きている。

日本の伝統詩歌の形式を研究するに必ずぶつかるのは漢詩影響説である。漢詩影響説とは、和歌の五音句と七音句の形式的構造がいずれも中国古代の五言詩と七言詩韻律の模倣だと主張する学説である。

では、次に日本詩歌（和歌）の韻律が最終的に五、七音調に定着したことに大きな影響を与えたという土田杏村氏の漢詩影響説を要約してみる：

「語音数が一定せられる様になった原因は、専ら支那の詩の影響であると見なければならぬ。五音、七音を以て一定することは、支那の詩の五言詩によって刺戟せられ、意志的に其を模倣した結果であるに相違無い。五言詩は、内容的に規則正しく二三言に分けられる。それが五七音を以て一句を成すことにふさわしいものであった。」⑧

中国の五言詩の始まりは後漢時代にでた「古詩十九首」であり、そして、七言詩の嚆矢とされているのは南北朝の鮑照の「擬行路難」であるという在来の学説がある。⑨ いったい五言詩が先か七言詩が先かについてはまだまだ論争する必要があると思うが、いずれにせよ、隋を経て、唐の時代にあると五言詩と七言詩はどちらも成熟期を迎えたこと、そして、それは隋唐以来、今までずっと中国の古体詩（ここでは定型詩といわないのは現代中国詩歌にも五言や七言のような古典定型詩と形式的に全く違うと言っていいような現代風の現代定型詩が存在しているからだ）の主要形式として定着していることは疑う余地もない事実である。唐の時代は紀元618年から始まったのだから、時間的には、遣唐使などの

頻繁な往来によって芸術的に最盛期を迎えた5言乃至7言唐詩がどんどん日本に伝わってきて、そして形式的にも和歌に刺激を与えたことも十分考えられると思われる。

前述した通り、中国の漢詩は不定言数から五言詩体と七言詩体（五言絶句、七言絶句、七言律詩）に定着していく過程がある。形式的には成熟期を迎えたのは唐の時代であるが、その形式的な特徴としてまず挙げられるのは言数対称、規則正しい平仄韻律、押韻と律詩の修辞学上の対偶であろう。

ところで、唐詩の影響と言っても、唐詩のリズムは中国語で詠まないと成立しないのである。日本人のような訓読漢詩の詠み方では唐詩の美しい音声やリズムを味わうことは全く考えられないのである。千三百年前の遣唐使たちは学業を終えて帰国してから、きっと中国語（唐の時代の発音）で唐詩を日本に伝えたのではなかろうかと私は推測するが、それはどんなふうであったかは今も懸案のままであるが、わたしにとって、大変興味有る問題は、今日の日本人漢学者は唐詩をどういうふうに詠んでいるのか、ということである。

勿論、ここで追究したい唐詩の詠み方は、詠む人の生声を聞かないと考察のしようのない発声方ではない。現存の研究文献に残っている唐詩の音声、リズムの符号表記などを分析することによって問題点を突き詰めたいだけである。

では、早稲田大学教授、漢学者松浦友久氏の詠み方を例にしよう。

まず、同氏にも引用された七言絶句と五言絶句を一例ずつ見る。

千里鶯啼緑映紅×， 水村山郭酒旗風×。
 南朝四百八十寺×， 多少樓台煙雨中×。
 ——（杜牧「江南春」）
 春眠不覺曉×， 処処聞啼鳥×。

夜来風雨声×， 花落知多少×。

——（孟浩然「春晓」）⑩

前述したとおり、中国の古体定型詩の形式上の特徴は言数対称、規則正しい平仄韻律、押韻と律詩の修辞学上の対偶である。発音は一文字一音（中国語にある多重母音で一字複数音節の場合が多いとの指摘があるのは、単母音にしる、多重母音にしる、一文字の発音が必ず一拍に納まることは意外に知られていないからである）であるが、リズムのバランスは言数対称（音数一致）で保たれ、和歌の長短句のバランスと著しく違う。では、そのリズム感覚を「拍」で表現すればどうなるのであろうか。

それを、松浦氏は次のように大きく三点にまとめている：

- 一. 二音一拍である。
- 二. 五言詩は三拍子で詠み、七言詩は四拍子で詠む。
- 三. 五言詩であろうと、七言詩であろうと、句と句の間の休音は等時的である。つまり、1/2拍休む。

以上の三要点をよく理解したつもりで、わたしたちは自分だけでなく、個人差を防ぐために唐詩が好きで、そして中国古典文学研究に携わっている中国人学者にも杜牧の「江南春」と孟浩然「春晓」を五言詩は三拍子、七言詩は四拍子という要領で何遍も繰り返して詠ってもらったところ、二つの作品もゆっくりとおちついて詠めないという共通点があることに気づいたのである。そこでわたしは改めて考えたのであるが、詩歌はもともとゆっくり詠じるもので（論理的には無論、休音時間を短縮すれば決して速く詠めないことはないが）、特に五言詩の場合、七言詩と違って、最初から楽府に取り入れられたために唱えられていたのであり、そのリズムが七言詩との区別をつけなければならないと思われる。七言詩は、二音一拍、四拍子で詠むと、1/2拍

の休音さえちゃんといればゆっくりしたテンポで詠んでも速いテンポで詠んでもスムーズに詠めるが、しかし、五言詩の場合は、1/2拍の休音では速く詠めるが、スピードを落としてゆっくり詠むと、どうしても息が苦しくなるのである。それは何故だろう。

わたしは、その原因が中国詩歌の根差している中国の文化的風土、そして中国の伝統的な美意識にあるのではないかというような気がしてならないのである。詩歌は流動感がなければならぬ。その流動感やバランス感覚をもし線の感覚で考えれば、中国詩歌の線は、いかにも上智大学教授剣持武彦氏の指摘したような、「左右対称、上下対応のイメージであり」、「対」の思想に相応しい「強固な平衡感覚によって組立てられている」⑪ものである。わたしは中国五言詩の平衡感覚が単なる字数や音数の整然さ（左右対称）から獲得されるのではなく、七言詩のように句の内部の拍数も偶数でなければ、バランスが崩れてしまふとおもわれる。

そこで、この問題を解決するために、わたしは次のような仮説をたててみた：

春眠不覚晓—××， 处处闻啼鳥—××。

夜来風雨声—××， 花落知多少—××。

以上のように、1/2拍の休音の外にもう一拍の休音を設定することによって、ゆっくり詠むことができるようになったのである。今度はスピードを上げて速く詠みたいなら、全体のリズム（テンポ）を速めさえすれば、休音拍の時間もつられて自動的に短縮されるようになるのである（各拍が等時的だから）。したがって、わたしは次のような結論をえたのである：

- 一. 中国五言詩や七言詩の休音の形は、「○×」（延長音の有る流動拍）と「○○」（休音のない静止拍）の二種類だけあるのではなく、もう一つ「○—××」（延長

音プラス無音拍)の形も存在するのである。

- 二. 完全に一拍になっているどうかはともかく、「拍」は有っても「音」がない⑫というのはいくつかの休音の正確な定義ではない。音の流れだけが途切れる「発音休止の拍」(リズムの流れに支障はない)もあれば、延長音の拍も有るはずである。
- 三. 五言詩と七言詩はいずれも二音一拍であり、そして五言詩も四拍子でなければならない。
- 四. 五言詩句末の音は陰平声を除いて、陽平声、上声、去声そして入声の場合、発音あまり響かない上に、特に上声、去声、

入声に短く詰まるのが多い⑬ので、長くても1/2拍しか延ばすことができない。つまり、全般的に言うと、最後にある一拍の休音は延長音というより、むしろ完全な無音拍であると見たほうが妥当である。(結論四については日本語とかなり違う古代中国語音韻学に関わるので別論文で論じることとする)

以上はわたしの、日中古代詩歌の詠み方に関する管見である。古代音韻学における論争が多い中で、一石を投じて波紋の広がるのを期待しているが、いかなる角度からでもよいがご教示をいただければ、幸いである。

注：

- ① 「日本語の音韻について」、『日本語音韻の研究』金田一春彦 著、東京堂出版昭和43年10月10日再版発行、P113~132。
- ② <日本詩歌のリズム論における三つの懸案——「詩拍」の構造と「休音」の機能から>松浦友久 著『中国語詩歌原論』大修館書店、1986年。
- ③ 『日本語』、金田一春彦 著、岩波新書昭和48年5月21日第25刷発行P64~P66。
- ④ 『百人一首』峯村文人 筑摩書房 1979年12月15日初版第一刷。
- ⑤ 「日本語のリズムは機関銃式」同①、P131。
- ⑥ 剣持武彦氏は『比較日本学のすすめ』のなかで日本人の平衡感覚と流動感覚を次のように論じた「日本民族は曲線を基本とした左右不対称のイメージでなだらかな山の稜線や、川の蛇行、海岸の松の枝のたわみに近い、風土そのものの感覚である。」同書P59。
- ⑦ 他に和歌二音一拍の音歩説を提唱したのは土居光知『文学序説』、別宮貞徳『日本語リズム——四拍子文化論』などがある。
- ⑧ 『日本見聞録——こんなにちがう日本と中国』李 国陳 著、白帝社1992年10月5日初版発行P83。
- ⑨ 同⑧P82。
- ⑩ 松浦友久論文「詩的リズム論における基礎的なポイント——リズムの正確な理解のために——」『文学』第五十六巻第六号からの引用。
- ⑪ 『比較日本学のすすめ——日本人の民族性を尋ねて——』、剣持武彦 著、朝文社1992年8月15日第一刷発行、P59。
- ⑫ 『リズムの美学——日中詩歌論』松浦友久 著 明治書院1991年3月20日初版発行、P36。
- ⑬ 『支那韻文史』澤田總清 著、弘道館昭和4年12月2日発行。『中国古典詩叢考』近藤光男 著、勁草書房1969年7月10日第1刷発行などを参照。