

詩における韻律・音数律と日本詩歌

白 木 進

一、詩の発生 詩情||歌心

詩は「コトバ」より成る。「コトバ」に成る以前の詩の発想を考
えるに、

詩経閨帷の序に曰う、

詩者志之所之也。在心為志。發言為詩。情動於中而
形於言。

あらハルニ

と、詩情と詩とを説明している。西洋流にいえば、

ポエジー (Poésie) — 心意の概念としての詩

バース (Verse) — 芸術として表現された詩

である。

萬葉集(卷17)に大伴家持は、

橙橘初咲、霍公鳥雛嬰。対此時候、詎不暢志。

因作三首短歌、以散鬱結之緒耳。

と題して和歌(和歌)を詠じ、

古今集の序(和歌)にはいふ、

やまと歌はひとの心を種としてよろづの言の葉とぞなれりける。

正岡子規はこの詩情を歌心と表現した。

：机の上に藤を活けたる、いとよく水をあげて花は今を盛りの有
様なり。艶にもうつくしきかなとひとりごちつつそぞろに物語の
昔などしぬばるるにつけてあやしくも歌心なん催されける。……
と序して、

瓶にさす藤の花ぶさみじかければ

たたみの上にとどかざりけり

に始まる十首を連作している。(墨汁一滴、明治34年4月28日の条)

凡そ人の心に生じた文は、形色に現われて絵画・彫刻となり、音

声・言語に現われて音楽・文学となり、動作に現われて舞踊とな

る。ここに詩歌の位置を求めれば、次のようにならう。

形色に現われて：絵画・彫刻・建築……

音声 音楽 (声乐・器楽)

心の文は—— 言語 に現われて ……文学 (韻文・散文)

動作に現われて：舞踊

蓋し詩歌とは、「心中の感動が一定の形式で表現されたコトバ」
であり、高揚しては声として歌い、歌は手拍子、楽器を伴い、やが
ては手の舞い、足の踏む所を知らぬ境地にも達する。
樂記に、詩言其志、歌永其声、舞動其容。また、詩序

(関雉)に曰う、詩者：言^ヒ之^ヲ不^レ足^ラ。故^ニ嗟^シ歎^ス之^ヲ。嗟^シ歎^ス之^ヲ不^レ足^ラ。故^ニ永^ニ歌^ス之^ヲ。永^ニ歌^ス之^ヲ不^レ足^ラ。不^レ知^ル手^ノ之^ヲ舞^ヒ之^ヲ、足^ノ之^ヲ踏^ム之^ヲ也。

二、詩における韻律、音数律

詩の発生、形成を右の如く観する時、詩は歌われるものであり、歌は韻律を必然とする。

書経(舞典)に曰う、
詩言志、歌永言。声依永、律和声。

この故に、詩は古より

音声の強弱(音調、平仄、押韻…)の規制

音声の数(音数、字数、句数…)の制限

が行われる。

(イ)英詩の場合

英語に於て一般的にアクセントの重要なのは言うまでもなく、また詩にはリズムの上の強勢が必須である。詩の行における音節の強弱は律格と言われるが、之に四つの詩脚がある。

1 弱強格 (iambus)

2 強弱格 (trochee)

3 弱々強格 (anapaest)

4 強弱々格 (dactyl)

またこの詩脚が一行の中に幾つあるかで詩の種類も定まる。通常は

詩における韻律・音数律と日本詩歌

次の八つである。

1 一步格 monometer

2 二步格 dimeter

3 三步格 trimeter

4 四步格 tetrameter

5 五步格 pentameter

6 六步格 hexameter

7 七步格 heptameter

8 八步格 octameter

この八種の数と上述の四種の詩脚とを組合せると、三十二通りの詩行がある。

而して各行に交互に、或いは二行、三行毎に脚韻を持つのが普通である。例をあげると。

(I) Iambic monometer (弱強一步格)

Thus I a

Pass by a

And die: a

As one b

Unknown b

And gone. b

—Herrick: Upon his
departure hence.

(I) Heroic couplet

There was / a time / when Et- / nās si- / tent fire a
 Sicilian / perceived / the moun- / tain get / out fire: a
 when con- / scious of / no dan / ger from / below b
 She topped / a cloud- / cap'd pyr / a-mid- / of snow. b
 (III) Shakespeare's sonnet

when to the sessions of sweet silent thought a
 I summon up remembrance of things past, b
 I sigh the lack of many a thing I sought, a
 and with old woes new wail my dear time's waste b
 Then can I drown an eye, ununs'd to flow, c
 For precious friends hid in death's dateless night, d
 And weep afresh love's long since-cancell'd woe c
 And moan th' expense of many a vanish sight. d
 Then can I grieve at grievances foregone, e
 And heavily from woe to woe tell o'er f
 The sad account of fore-bemoan'd moan, e
 which I now pay as if not paid before, f
 But if the while I think on thee, dear friend, g
 All losses are restor'd and sorrows end. g

(I) は四行一聯詩に Cowper 作。最も多し五詩脚の弱強格。二行毎に脚韻を持つ。
 (II) は十四行詩。十四行詩はシエークスピアも能くしたと言われ、a b a b c d c d e f e f g g 型が最も普通である。

右の如く、音節の強弱を一定に排列すること、詩脚の数、脚韻などが英詩では要素となっている。(脚韻を欠く無韻詩もある。)
 (II) 漢詩の場合

文心彫龍(梁の劉勰)には詩を分類して、
 騷詩 樂府 賦 頌 讚 祝 盟 銘 箴 誄 碑 哀 弔
 封禪
 としてゐるが、何れも平仄押韻が厳しく、六朝以後は特に甚しい。

詩体、押韻、平仄を略述すると、
 古詩の例 書経益稷篇の廢歌
 股肱喜哉 元首起哉
 元首明哉 股肱良哉
 元首叢脞哉 股肱惰哉
 萬事墮哉(皐陶)

漢詩は四言(中国語は一字一言)が周に成り、漢に五言、唐に七言が整ひ、五言と七言の絶句(四句)、律詩(八句)が中心形式として発達した。例えば
 七絶平起(正格) 式の平(○)仄(●)と押韻は
 ○○○○(起) ●○○○(承)
 ●○○○(轉) ●○○○(結)
 なお字音の変遷は次の通り。

宋音以前 五音 宮 商 徵 羽 角
 音梁以後 四声 上平 下平 上 去 入
 平 仄
 四声は康熙字典に説明して曰う、(分四声法)

平声 平道莫低昂 カヒシ アクセント無し

上声 高呼猛烈強 カヒビニシ

去声 分明哀遠道 カヒシニシ

入声 短促急収蔵 カヒシニシ

アクセント有り

(イ)日本の詩歌

(a)言語の性質上、韻律の駆使は困難

上述の如く、詩は韻文であり、韻律は詩の要素と考えられるが、日本語は開音節語（母音が後について終る）であり、母音の数は極く少数に限られるから、言語の性質上、頭声（双声、重音なども含んで）の工夫は兎も角、脚韻を自在に駆使するは不可能に近い。

頭声を揃えた例

○小諸なる古城のほとり 雲白く 遊子悲しむ（藤村）

○人選みして 一人なり 花の蔭（一茶）

これらは意識して作爲したのか、或いは結果的にそうなったのか。またこれがあるが故に詩の価値を高めるとも言えない。

漢詩の体に近く、押韻のある詩

○丹波雪ぐに 積らぬさきに

連れてお出でやれ うす雪に。

柳田国男氏は右を引いて言う、

はつきりと韻が履んであつてまことに好い歌だ。（雪国の風俗、後書き「雪国の話」の36）

詩における韻律・音数律と日本詩歌

○伊勢は津でもつ 津は伊勢でもつ

尾張名古屋は ササ 城でもつ

○坂は照る照る 鈴鹿は曇る

あいの土山 ササ 雨が降る

塩谷温氏（支那文学概論講話115）いう、

よく起承転結の法にかない、韻も七言絶句そのまま、立派な邦文絶句だ。

(b)日本語のアクセント

西洋流のアクセント、中国語の四声に匹敵する呼気の強弱による語勢は日本語には見られず、僅かに声帯振動数の多少による高低が日本語のアクセントだと言われる。それとても地方差が甚しく、同一語が東西で逆な場合も珍しくなく、現在では詩の標準的韻律とはなり得ない。

三、日本詩歌の音数律

上述の如く、日本語は開音節語であり、アクセントも不確実であり、詩歌に韻律を利用するは困難で範圍も狭い。故に専ら音（字・句）の数を整え、くり返しを用い、（特に末句に多い。一種の押韻ともなる。）又合の手を入れるなど、いわゆる音数律に頼った。

(イ)歌体の大要

上世伝誦時代の「詠われた歌」は逸して多くは伝わらぬが、それ

記113首 紀128首（記紀合わせて241首のうち、共通するもの51首）

を始め、古風土記28首、古語拾遺3首、その他があり、概要は知られる。

古い歌は句数もまちまちで、

二句 あなによし、えをとこを(記上)

五、五

三句 愛しけやし、わき家の方よ、雲居立ち来も(記中)

片歌五、七、七

浜つ千鳥、浜よは行かず、磯伝ふ(記中) 六、七、五

四句 えみしを、一人百人、人はいへども、たむかひもせず(紀三) 四、八、七、七

五句 短歌体 例略 五七七七七

六句 旋頭歌体 〃 五七七、五七七

佛足跡歌体 〃 五七、五七、七七

七句以上 長歌体 五七、五七、三、五七七

などあるが、一句の音数は漸次五と七とに固まり、歌体はやがて短歌形に落ちつく。即ち

万葉集

長歌 262 歌

短歌 4173 歌

旋頭歌 61 歌

その他

(八代集の歌数は国歌大観に拠る)

↓八代集
古今
新古今
140 歌 9499 歌の
75 歌
9 歌
短歌 9490 歌

となり、五七七七七の五句短歌形がわが国民性に合ったのか、抒情の形式として喜ばれ、日本歌謡の中心形式となった。

なお五七五の三句の形式は室町以降に俳諧(俳句)となり、更にその亜流川柳狂句などとして栄える。

之には五句形式の和歌が、古今以後に七五調(当然三句で切れることになり、上の句、下の句に分かれる。)となった事の影響もあろう。

俳句は世界的にも稀な短詩形として面白いが、形が餘りにも単純で音律的技巧を施す餘地には乏しく、ために別に季題や切字などの工夫が取り入れられている。

(四)調子 五七調から七五調へ

一句は五音と七音に結集したが、歌の調は萬葉は五七、五七、七であり、古今は五七五、七七である。いわゆる五七調は萬葉時代までに整い、古今以後は七五調に転じて今日に至る。

五七から七五への転調について、藤田徳太郎氏は田辺尚雄氏の所論を引きつつ、次の如く説く。(日本歌謡の展開―4〜5頁)

「…歌を連続的に歌ひ続けると云ふ事は到底不可能な事で、間に休止を入れなければならない。…かくて歌詞の部分と休止の部分とが出来て来る。此所に於て、四拍子にしても、三拍子にしても、ある拍子、あるリズムを以て進行してゐる音楽の間に、歌詞と休止との交錯する事によつて、必然的に、歌詞の形式は、五音節または七音節に限定せられて来る。例えば、四拍子に於て、
(●)休止の部分 ○歌詞の部分

一 ●○○○○○○○○●○○○○○○○○○○●

かくの如き形で、音楽が進行するとすれば、それは必然的に五七の形態を生ずるのである。即ち、歌詞と歌詞との間に休止が入り、また、未開人の原始的音楽にあつては、初めに休止で起るものが多いから、最初に、二拍の休止をもつて初まった此の四拍子四小節

より成る音楽の形式が、無限の同一リズムの反復より成る原始音楽に於て進行するとすれば、それは、所謂五七調の発生を見る事となる。然るに、文明人の進歩した音楽にあつては、これと反対に最初から歌詞をもつて起り、後に休止を置く。かくして、

一〇〇〇〇一〇〇〇〇●一〇〇〇〇一〇〇〇〇●●●●●

と云ふ、前とは反対の形式によつて、七五調の発生を見る。こういう田辺尚雄氏の所説は、民族芸術大観の楽譜に就いて見ても、裏書きせられる。さうして、原始的素朴な上代の歌謡が五七形態であり、文化の発達した、平安朝以後の歌謡が七五形態であるのも、この点から解釈せられると思ふ。」

(イ)日本詩歌の基調をなす五音、七音について

日本詩歌の句は、なぜに五音、七音に落ちているのであろうか。宣長は端的に、

「五言、七言は自然の妙也。」

と説く。石上私淑言(上巻)に曰う、

問云、詞のほどよくとのひて、あやあるとはいかなるをいふぞ。答云、…大方五言七言にととのひたるが、古今雅俗にわたりて程よきなり。されば昔の歌も、今のやはり小歌も、みな五言七言なり。是自然の妙也。…あるひは五言を四言又は三言によみ、七言を六言八言によめることもおほけれど、それもみなうたふ時は、たらざるをば節を永くしてこれを足し、あまれるをば節をつづめてみじかくうたひて、みな五言七言の調にかなへて歌へるものなれば、三言四言六言八言も、うたふ所はみな五言と七言の調なり。…五言七言は人の詞の程よき也。

詩における韻律・音数律と日本詩歌

惟うに五音七音は、日本人にとり句切れのよい長さである。嘗て和歌の音調を整えた「枕詞」も五音であった。一言一句の長さが自ら五音七音にまとまるのは、日本語そのものの性格なのであろう。

いま日本詩歌の詩脚としての単位を求めれば、二音と三音の二つとならう。(一音は、それだけでは節奏を作り得ぬ。)五音とは二音十三音、または三音十二音であり、七音はこれに更に二音が加つたもの。歌うコトバとしては、二音三音では短かく、九音十音を超えては長く、よつて自然に日本語の性格になつた五音七音に落ちつたものと思われる。

(付)日本の詩や音楽に、日本語のリズムを見出す試み
兼常清佐博士は嘗て新聞紙上の詩評で、

「ニホンでは言語学でさえもまだ文字の学問である。詩はただ紙の上での散文の行分け書きである。そしてニホン語にはリズムもフス(足)もなく、詩になりにくいといわれている。しかしそういう前に、ニホン語を音としても一度考えてみたらどうだろう。…詩人はその詩を文字に書く代りに、大声をあげてわれわれに読んで聞かせてみたらどうだろう。…ニホンの詩人たちは、音の世界に帰れ。」

朝日ジャーナル(41、1、16号)は「山田耕筈の死」をとり上げて、

「ヨーロッパの音楽は規則的な強弱のくり返して拍子をきめているが、日本の伝統リズムはそうでない。それに気づいたのはかれ(山田耕筈40、12、29歿)が最初であった。またかれがい

ちばん苦心したのは、日本的な旋律を、日本語の抑揚から直接に導き出そうとしたことであつた。」(48頁)

四、定形詩と自由詩

詩情を現わすコトバは、制約がある故に、集中され、節約されねばならず、一語一語が洗練され彫琢され、珠玉化されてゆく。そこに美しい詩語が生まれ、蘊蓄が包蔵され、詩形も自ら固定する。

然るに何時の世も、当代人が当代の詩情を表現するには、当代語(口語)に如くはない。定形や伝統にとらわれては不自由である。

ここに自由化、口語化の運動が起こる。長詩から出た「今様」(平安朝―七五、七五、七五、七五、七五)や、短詩から派生した「都々逸」(江戸期―七七、七五)などそれである。また同じ類型(例えば俳句)に止つていても、在来の形を破るもあり、

○分け入れば 水音(五、四、) 山頭火

○ながい毛が しらが(五、三、)々(草木塔)

或いは又外来の詩形に接し、之を模倣しようとする運動も起こる。

明治の新体詩抄に、矢田部尚今は曰う、

○我邦人ノ従来平常ノ語ヲ用ヒテ詩歌ヲ作ルコトナキヨ嘆シ西洋ノ

風ニ模シテ一種新体ノ詩ヲ作り出セリ

然し生まれたままの自由詩、口語詩は、詩語としては未だ洗練が足らず、興行も浅いので、多くは亡びて行くが、たまたま勝れて、且つ人心に投じたものは成長し、そしてそれなりに何時しか古典化し、定形化して行く。一方コトバは刻々流転して息まず、かくて自由詩、口語詩の運動も永久にくり返される。(41、4、29稿)