

# 日本語定型詩のリズム\*

—五音と七音をめぐって—

遠山 淳\*\*

## 第1部 日本人のリズム感を支えるもの

### 1 生物と体内時計

夜が明ける。小鳥たちはまだ暗いうちからさえずり始め、夜が明けるのをいつも知っていた。草も木も、日の出を待って、息づき始めた。太陽が西の空に傾き始める。鳥たちは巣へと急ぐ。

二月。雪の下の大地には、春を待つ植物の芽が顔を出し、暗い冬の終りを予感している。夏。今年も海亀は浜に到来し、産卵を終えた。来年も、再来年も、海亀はここにやってくるだろう。

この星の生き物はすべて、地球の自転や公転を知っているようだ。生物にとっての一番波長の長い律動は一年であろうか。それとも一生という時間の区切りも感じられるのであろうか。象は自分の死期を感じ、死に場所へ孤独な足を運ぶ。

人間にも、もちろん、体内時計は備わっている。成人女性の排卵にともなう周期的出血は、「月」の単位の律動である。夜が来れば眠くなるし、朝に

---

\*本稿は月刊『オール川柳』平成11年10月号・11月号に掲載した同名論文に加筆したものである。

\*\*本学文学部

キーワード：リズム 5・7・5 (7・7) 日本語定型詩 8音節 (モウ)

なれば目が覚める。どの子も同じ頃に乳歯は抜け落ち、新しい歯に変わる。

昔の中国人は、天体と大地と人間の相関関係を、陰陽の循環関係でとらえた。夜明け前の小鳥たちは、「一陽来復」を知っていることになる。天体と大地と生物との時間的変化の律動、リズムである。陰陽の絶対的な優劣ではなく、相対的、かつ、両者の循環的比率の変化でとらえていた。強弱関係が一挙に交代するのではなく、一定の時間空間の中で徐々に増減・交代し、循環する律動である。夜は徐々に明け、真昼には最も明るく、また陽は徐々に弱まる。そしてやがてまた夜となる。日本の原色「あか・しろ・あお・くろ」の循環である。

日本の詩歌の定型もこれと無関係ではあるまい。人間が感じているリズムである。天と地と人間から大きな影響を受けている律動感の筈である。

## 2 呼吸と搏動

人間が関係する律動には、息をする「呼吸」、心臓の「搏動」、「歩く」行為などがある。「歩く」行為に関しては次に述べるので、日本人は「呼吸」と「搏動」のうち、どちらの影響を強く受けているかをまず考えてみたい。

およそ日本の芸道で、「息（いき）」とか「呼吸」を重視しないものはない。「腰」、「腹（はら）」、「間（ま）」と並んで、日本文化を支える鍵概念（キーコンセプト）のひとつである。

一方、「搏動」はどうか。これはどうも西洋文化における鍵概念であるらしい。「心臓」は人間の「中心」であり、「感情」のおさまるところ。「愛」や「恋人」にもなる。「搏動」とは「生命の中心」の強弱運動である。英語では「搏動」のことを「ビート」とも言うが、「ビート」とは「連続打ち」のことである。したがって、「搏動」は「ダウンビート（強）」と「アップビート（弱）」がセットになっている。指揮者のタクト（指揮棒）のひと振りが1ビートである。西洋音楽のリズムの中心が心臓にあり、それは「搏動」の強弱をセットにした律動なのである。

「息」は吸気と呼気からなるが、呼気が中心である。日本の芸道では、

「吐く息」を自在にコントロールすることを求める。「息」を治めなければならぬ。「呼吸」は「搏動」に比較して、強弱はない。空気は静かに肺に入り、頂点を経て、静かに肺から出る。この呼吸器官こそが天地人の交わる場所であり、呼吸行動こそが天地人の交わるコミュニケーション行為なのである。釈迦や空海や多くの宗教者が彼我の統一、宇宙と自己の全ったき統一を求めて、呼吸を整えた。

人間の言語は、呼気でしか発せられない。息を吸いながら発音できるのは、「ツェツ・ツェツ」のみである。アフリカのある部族の言語に存在する。他はすべて呼気。詩歌も呼気で発せられる。

### 3 歩 く

「歩く」行為は2拍子である、と思いがちであるが、それほど簡単ではない。「歩く」という行為は、実は、文化で決まる。日本人は「日本人の歩き」をするし、西洋人は「西洋人の歩き」をする。世界中の人間が同じ歩き方をしているわけではない。

日本人は呼吸に合わせて、つまり、極めて強弱を殺して、上下動を押さえて歩く。したがって、強弱の律動のない歩き方をする。「スタスタ歩き」か「チョコチョコ歩き」である。いずれにせよ、足が前に伸びず、後ろ足の「蹴り」が極めて弱いのである。歩幅は短い。何もコンパスの短いせいではない。因果関係はむしろ逆であろう。このような歩き方のせいで、先祖代々長いコンパスを必要としなかったのであろう。歩き方を変えれば、足は長くなるかもしれない。

日本人が普通に、呼吸を意識しないで歩いているときは、たとえ自分の足であっても、どちらが利き足かなどと思うことはない。それほど「歩く」行為に強弱を用いていないのである。したがって、歩行中は、頭は上下には動かず、様式美はないにしても、能狂言や日本舞踊の歩き方にやはり似ている。

私事で恐縮であるが、もう30年近く前のことである。私は言語学を学ぶために英国のある大学に留学していた。カレッジの3階の私の部屋から下を行

く寮生の姿がよく見える。70年代は世界中で長髪が流行していたので彼らの髪が上下に揺らぐのがよく見えた。彼らは、だれもかれも、大股に「イッチ、ニイ、イッチ、ニイ」と調子をつけて歩く。まるで上下動で調子をとっているように見えた。女子学生も同様であった。

一方、日本人の歩き方は呼吸を無視した歩き方である。腰から下だけで歩く。手は添え物のように、ブラブラしており、手が体全体をリードすることはない。

江戸から明治になって、多くの農家の青年が兵隊になった。新兵たちの訓練の第一歩は全体で、腰を入れて、手を振って歩くことであった。西洋式陸軍の中心は歩兵であり、戦術はナポレオン式である。軍楽隊の音楽や太鼓に合わせて、隊を組んで戦う。全員で調子を合わせて歩くことが、基本の基本であった。農家上がりの新兵にはそれができなかった。ラッパを鳴らし、「オイッチ、ニイ、オイッチ、ニイ」の掛け声があっても、歩調が合わない。したがって、明けても暮れても、「オイッチ、ニイ、オイッチ、ニイ」であった。日本式の歩き方から、強弱・西洋式歩行への矯正の日々であった。この訓練は学校教育にまで採り入れられ、全校生徒が、運動会前には「歩行訓練」と称して、団結心の涵養と組み合わせられ、行進曲に合わせて、必ず歩かされた。

#### 4 働 く

明治になっても、農民と武士の生活に見られた「ナンバの姿勢」とか「ナンバ歩き」というスタイルが、日本人の働く姿勢の基本であった。武士が刀や木刀を上段や、正眼に構える。農民が鍬や鋤を構える。右手を上（前）、左手を下（後）に、右足を前に、左足を後に、構える。体の前後への移動は、両足を広げたり縮めたりして前後に動く。両足を交差させない。右手と右足が前、左手と左足が後になる構えである。横綱の土俵入りや、渡世人が仁義を切るときの構えでもある。

これらの姿勢はすべて腰を中心として、上半身と下半身の動きを切断する

構えであり、体を一本にしないで、上と下では別々の行為をするのに向いている。武士は座っているときでも、走っているときでも、いつでも刀を抜けるようにしておかなければならない。刀は腰に在り、手は振るわけにはいかない。左手で鞘を押さえ、右手で刀を抜く。下半身は別の行為をしている。立ったり、座ったり、走ったり、横へ跳んだりする。

ナンバは腰を少し落とし、膝を少し曲げ、両足は少し開く。膝頭も爪先も外向きである。そして、すり足で歩く。これが日本人の基本姿勢であった。少なくとも戦前までは。戦後の生活は変わった。職場でも、家庭でも椅子の生活をしている。青少年たちはベッドなのである。腰を中心の生活はもはや送っていない。青年たちの腰はもはや日本文化の腰ではない。それでは彼らの腰は、西洋文化の強弱の律動に耐えられるだけの腰になっているのであろうか。

## 5 舞・踊

能や上方舞では「舞（まい）」と言ひ、歌舞伎では「踊（おどり）」と言う。歌舞伎から出た今日の日本舞踊は「踊」である。上方の「舞」、江戸の「踊」である。

「舞」とは「まわる」ことを意味する。能の流れを汲む上方舞は、すり足に回転運動を加えた、単純な動作の繰り返しが多い。上下運動はない。

「踊」は、「舞」に比べて、動きに自由さがある。様式から開放された奔放がある。形式からの開放は、日常的な身体への接近であり、踊り手の内発的情念の表現である。しかし、「踊」にも上下運動はない。したがって強弱の律動は存在しない。

舞踊には音楽がつき物である。能の八拍子（やつびょうし）はよく知られている。日本の音曲には2拍子系が多いが、韓国やフランスの民謡には8分の6拍子が多い。特に韓国の曲には、このような3拍子系が大変多いのだが、日本や中国にはほとんど見られない。しかも、韓国の踊りには上下運動があり、跳躍が加わる。アクセントが大変に強い。杖鼓（チャンコ）という太鼓

のリズムは、明確な3拍子を叩く。八木節のようなリズムが明瞭なものを除けば、追分式のようにリズムがはっきりしない日本民謡とは大きく異なる。韓国の舞踊は、「跳び舞」が多く、西洋に近い。

## 第2部 日本語のリズム感を支えるもの

第1部で見てきたように、日本人のリズム感覚は、強弱関係を対立関係でとらえずに、徐々に交代するもの、陰陽の交代のごとくとらえた。そのリズム感の根底には天地・自然界との交流がある。また、西洋では、心臓が発する搏動（ビート）に彼らの身体のリズム感を置くので、律動の基礎は強弱関係となる。一方、日本人は、呼吸に律動の基礎を置いている。「吸う・吐く」という呼吸は心臓ほどの強弱関係が明瞭ではない。しかも、その呼吸運動に対し、胸よりも、むしろ、腹（はら）を用いることを要求する。武道でも座禅でも、呼吸は腹で行う。「呼吸を整える」ことは、呼吸運動からさらに強弱関係を取り去ることとなる。このような呼吸のコントロールの条件下で日本人は「歩いて」きた。その「歩く」という行為も、上下動がなく、リズムが曖昧である。利き足で調子を取りつつ、強弱を意識して歩く者は極めて少ない。リズム感と最も関係しているものに、日常の労働とか生活の中の「構え」がある。日本には、日本人が働く行為の中心にナンバという構えがあった。腰を中心とする下半身を大地に沈ませる安定した姿勢である。ただし、上半身はいつでも変化に対応できる備えがある。上半身と下半身を腰を中心に分けて異なる行為にも対処できるように構えた。農作業も武士の剣術も、鍬や刀を振り下ろす行為は強弱運動である。しかしその運動は安定した腰を中心に、上半身のみで行われ、下半身はむしろ、地面に吸い付くような安定が求められた。舞・踊ですら上下動を拒み、回転運動はあっても、強弱につながる上下運動を排除している。

このように、日本人のリズム感は大変に曖昧である。呼吸運動も歩行行為も、どちらも2拍子系であることは確かであるが、どうもそれすら、強弱関係でとらえようとしていない。むしろ、それを否定する方向にあるようであ

る。このような背景と条件の中で、日本の定型詩は「5音」と「7音」を伝承してきた。それではわれわれの言葉、日本語のリズム感はどのようになっているのであろうか。

### 1 上方方言と関東方言

「日本語」というとき、現在の標準語ないしは共通語のみで考えることはできない。政治・文化・経済など、上方、特に長く首都の言葉であった京言葉が、日本語の柱として、他の方言を凌駕し、君臨してきたことは否定できない。俳聖と呼ばれる伊賀の人、芭蕉がどのような話し言葉を用いていたかを想像するのもおもしろい。彼の言葉には伊賀訛はあったのであろうか。アクセントは上方風であったのか江戸風であったのか。諸国を歩いて、彼の日本語の発音はどのように変化したのであろうか。

わが国最古の歌集「万葉集」の編纂が完成したのは8世紀後半の頃といわれている。ただし、初期万葉は舒明朝(629~642)に始まり壬申の乱(672)までをいう。日本語が歴史に記述された始めた頃より、ずっと千年以上もの間、上方の言葉が優位にあった。越後の人、良寛(1831年没)が『戒語九十ヶ条』において、「都言葉などをおぼえ、したり顔にいふ」と「にわか都人風」を戒めている。関西では今も東京帰りのかつての同級生などが「だってサ」などとウツカリいうと、必ず「こりゃサァ」と皮肉られる。かつては京言葉が真似られたのであるが。

関東人からいうと関西弁はどうも歯切れが悪いと見られ、逆に関西人からいえば東京弁は歯切れがよすぎてどうもいただけない。特に東京の女性は、言葉のせいで関西の男性には「こわい」存在である。どうもきつく聞こえる。

関東弁の歯切れのよさは、もちろん、子音の響き方にもよるが、言葉全体の音調によるところが大変に大きい。関西弁は高低アクセントをベツタリと、まるでポルトメントのように使うが、関東弁は一般に高低アクセントを多く用い、またその高低差も、まるで切り立つように、関西弁に比べてかなり大きい。また補助的に強弱アクセントも交えて使う。それに加えて、無声音ま

で用いるのである。「菊」または「机」と言ってみればすぐに違いが分かる。関西では、「つくえ」はすべて有声音で、声帯を震わせて、平たく発音するのだが、関東では、「菊」、「机」ともに、第1音は無声音である。声帯を震わせずにささやき音（ウィスパー音）で発音する。しかもこの音には強勢（ストレス）があり、かつ第2音から急に高く発音され、しかも弱勢（ストレスなし）である。関西人には難しい発音法である。（最も最近の若者は無声音を使わず、何でも平板式に発音している。例えば、「彼氏」も「メッチャ素敵な」も平板式に発音される。後者は、強弱アクセントも加わる。平板式にのみに頼りすぎると、強弱アクセントで意味の区別をしたくなるのであろうか。）

## 2 文字と音声

日本の定型詩を指して、五七五とか五七五七七という。ここではっきりさせておきたいのは、これらは文字の数であって、音の数ではないということである。十七文字とか三十一文字であって17音とか31音ではない。専門家もウツカリとまるで音の数であるかのように言う。しかもここでいう文字とは、仮名であって漢字という視覚文字ではない。

日本の定型詩は、実は、5音や7音を骨格にはしていないのである。リズムからみて、これはどだい無理な話である。拍子から日本の詩歌をとらえるならば、そのリズムが、8音をグループにして構成されていることが分かる。

日本語のリズムが4拍子系であることは、広く専門家の中で認められているところである。しかし、詩歌では、その2倍を単位として積み重ねていくのが最も落ち着くようである。なぜかラジオ体操でも、「イッチ、ニイ、サン、シイ、ゴウ、ロク、シチ、ハチ、ニイ、ニイ、サン、シイ、ゴウ、ロク、シチ、ハチ」と8の倍数、16ビートである。

## 3 8拍子

運動会や野球の試合での応援の手拍子の代表格、「3・3・7拍子」を見



てみよう。

○○○×○○○×／○○○○○○○○○×／

ただし、○=打つ（音あり）、×=休み（音なし）とする。  
手締めの「三本締め」のリズムもこれに酷似している。

○○○×○○○×／○○○×○×××／

要するに、日本語のリズムは、音を出している部分だけで調子を取っているのではない。音を出さないところ、つまり休止符に相当するところで全体を調整して、調子を取っているのである。文章中の句読点も仕組みは同じである。

定型詩はどうか。「赤信号皆で渡れば怖くない」は6・8・5となり、字余りである。ところが、実際の読みは、

○○○○○○○××／○○○○○○○○○／○○○○○×××

となり、音声の方からいえば決して「音」余りではない。

有名な芭蕉の句、しかも破調といわれている「海暮れて鴨の声ほのかに白し」はどうか、

○○○○○×××／○○○×○○××／○○○○○○○○○×

とするか、「ほのかに」を倍速にして、

○○○○○×××／○○○×○○××／◎◎○○○×××

と読むしかなかりう。いずれにしても、耳よりは目で観賞する句であり、「歌」ではない。リズムが非常に不安定である。

万葉の詩歌はどうか。「東の野にかぎろひの立つ見えてかへりみすれば月傾きぬ」は、

1	2	3	4	5	6	7	8
ひ	ん	が	し	の	×	×	×
の	に	か	ぎ	ろ	い	の	×
た	つ	み	え	て	×	×	×
か	え	り	み	す	れ	ば	×
つ	き	か	た	ぶ	き	ぬ	×

と音声はなるが、現実には、もっと早口で、倍速にして、

1	2	3	4	5	6	7	8
ひ	ん	が	し	の	×	×	×
の	に	か	ぎ	ろ	い	の	×
た	つ	み	え	て	×	×	×
か	え	り	み	す	れ	ば	×
つ	き	か	た	ぶ	き	ぬ	×

と読まれることが多い。要するに、日本の定型詩は5音や7音だけで構成されているのではなく、1節に8音または4音の長さを割り当てて構成する、等音感覚の拍（これを専門的にはモーラという）の集合を基礎として成り立っている。

#### 4 間（ま）

「間」とは時間と空間の量の感覚である。長さや広さの感覚である。「間に合」ったり、「間が外れ」たり「間が遅れ」たりする。日本人の脳は、この時間や空間の量に厳しく反応する。脳内に「間尺」がある。そして、それが「間をとり」「間に合」わせるのである。日本の詩歌は8モーラ分に合わせ、8音単位に間を合わせ、律動感をつくる。これは、西洋語のように頭韻や脚韻という音声の強弱関係でリズムを取るのではない。音の長さで識別し

ている。かつて、英国の世界的音声学ダニエル・ジョーンズが「クロニーム (chroneme)」ということを行った。音を長音にして、重ねていく現象の単位をつくろうとしたのである。彼はリトアニア語を例にしていたが、これを完成することはなかった。日本語の母音を例にしていれば、もう少しこの理論は発展を見ていたかも知れない。

日本人の母音認識、長さの認識力は目を見張るものがある。下の例には少し誇張や不自然なものもあるが、議論の本筋に影響はない。

モーラ数	音	声	例
1	k y o k a		許可
2	k y o o k a		強化・教化
3	k y o o o k a		京岡
4	k y o o o o k a		饗応歌
5	k y o o o o o k a		饗応をか
6	k y o o o o o o k a		饗応謳歌
.		.	.
.		.	.
.		.	.

### 5 おわりに：間のリズム

日本人の耳はまことに正確である。モーラの塊に対して凄い耳をしている。日本の定型詩はこのような、音があろうがなかろうが、音の長さに対する定型認識、音のない空間／時間の認識の上に成り立つ律動なのである。西洋のリズム感とは大いに異なる。音と音のない間（ま）を合体させた「時間的空間」を単位にしている。その中で、助詞で調子を整えたり、例えば、「山動く」の「やま」は2モーラで発音されるが、「山が動く」の「やまが」は3モーラで発音される。どちらも倍速であれば、「やま」、「やまが」共に1モーラ分であるが、「やまが」は3連音として、1モーラ内で発音される。また、節の末尾に「ヨ・ネ・サ」を加えたり、学生運動でよく聞いた「われわれは

——、○○の——……」と語尾を延ばしたり、また最近のいわゆる「半疑問」と呼ばれる語尾を上げ、次いでポーズを入れる話し方などは、いずれも、4モーラ分の「時間的空間」に整える、日本文化の深層にある基層文化に根差した行為である。学校で禁止すれば矯正できるというような類いのものではない。日本文化の古層にある間（ま）のリズム感なのである。

日本語のリズム感が最近危なくなっている。作詞家の阿久悠は最近の流行歌のリズム優先の現象を嘆いて、西洋的リズムに押されて、流行歌の歌詞が軽視される傾向が現れてきていることを指摘している。西洋っぽいリズムに日本語のモーラを基調にした歌詞では、ノリが悪いのである。歌手たちは、必然的に、音楽を優先し、歌詞を犠牲にしはじめる。

強烈なビートの喧騒の中、恍惚と踊り狂う大都会の夜。電車の中で、また、歩きながら、“Walkman”がつくる孤独な音空間に浸る若者たち。強烈な電子音が止どまることなく流れ、脳を揺さぶる。日本語のリズム感の崩壊である。彼らは四、五十歳になって、演歌や日本の伝統文化への回帰、いわゆる日本回帰をするであろうか。

このような中で、日本語定型詩の作家は苦闘している。やはり破調は日本語を崩す遠因にはなっている。専門家の間ではそれもよいのかもしれないが、口に出せないものが生き残れるとは思われない。印刷になることを意識した途端に、それはもう歌ではない。言葉は文字に先だって存在した。人間誕生と同時に話し言葉は存在した。人間が書き言葉を持ったのは、たかだか数千年のことである。詩歌の言葉は、まず声にして歌われ、歩いたり、働いたり、共同体、仲間、恋人たちと共にリズムをつくってきた。日本語も、万葉仮名の誕生前に、気が遠くなるような時間を歩んできたのである。

#### 参 考 文 献

- 大島花東 (1958) 『良寛全集』 (新元社)  
 小泉文夫 (1958) 『日本傳統音楽の研究 1 <民謡研究の方法と音階の基本構造>』  
 (音楽之友社)  
 唐木順三 (1971) 『良寛』 日本詩人選20 (筑摩書房)

日本語定型詩のリズム

- 梅棹忠夫・多田道太郎編 (1972) 『日本文化と世界』 論集 日本文化② (講談社)  
梅棹忠夫・多田道太郎編 (1972) 『日本文化の表情』 論集 日本文化③ (講談社)  
藤田龍生 (1976) 『リズム 日本人の音感覚とリズム』 (風涛社)  
南博 編 (1976) 『間の研究 日本人の美的表現』 (講談社)  
小倉朗 (1977) 『日本の耳』 (岩波書店)  
剣持武彦 (1978) 『「間」の日本文化』 (講談社)  
遠山淳 (1981) 「日本的コミュニケーションの国際性」, 『英語教育』 1981年12月号  
(大修館書店)  
下山弘 (1994) 『江戸古川柳の世界』 (講談社)  
小泉文夫 (1985) 『歌謡曲の構造』 (冬樹社)  
江國滋 (1987) 『俳句とあそぶ法』 (朝日新聞社)  
金田一春彦 (1988) 『日本語 新版 (上)』 (岩波書店)  
渡辺保 (1991) 『日本の舞踊』 (岩波書店)  
(1991) 『日本の音楽』 別冊太陽75 (平凡社)  
俵万智 (1993) 『短歌をよむ』 (岩波書店)  
柳澤桂子 (1994) 『いのちとリズム 無限の繰り返しの中で』 (中央公論社)  
中村雄二郎 (1997) 『術語集 II』 (岩波書店)  
Daniel Jones (1918,1957) *An Outline of English Phonetics*, W.Heffer & Sons, Ltd.

## **Rhythm in Japanese Fixed-Form Verse: Five and Seven Moras**

Jun TOYAMA

Japanese fixed-form verse including haiku, senryu, and tanka, are widely regarded as being composed of 5-7-5 or 5-7-5-7-7 syllables, ignoring the pause placed immediately after the fifth or seventh syllable or, more precisely, mora.

This article examines the rhythm of what have been usually regarded as “five” or “seven” moras in Japanese short fixed-form poetry. These poems are not written with five or seven syllables but with a sound space or a temporal space of eight moras in mind. This is because the Japanese language, which is a pitch accent, responds to the long-short duration of sounds rather than the strong-weak stress relation of sounds to cultivate a sense of rhythm. To examine this, the author discusses the effect of the Japanese view of nature and the universe, including breathing, walking, working and dancing, in creating the sense of rhythm in the Japanese language.