

# 日本詩歌の音数律について

— 言語心理学的考察 —

比 嘉 正 範

## I

詩歌の韻律についてこれまでに数多くの研究がなされ、その結果韻律の性質と類型が明らかになってきた<sup>1)</sup>。しかし、韻律の起原についての結論はまだ推測の範囲を出ていない。日本詩歌の音数律（正しくは音節数律）に関する諸々の説も実証性や普遍性に欠けている<sup>2)</sup>。この論文は、日本詩歌の五音と七音を基調とする音数律の起原を言語心理学的見地から検討し、この検討を通して普遍性のある韻律論を求めるものである。

## II

これまでの研究のほとんどが日本詩歌の音数律を何らかの必然的な結果か又は産物であると見なしている。これらの必然説を次田<sup>3)</sup>は1)国語的必然説、2)生理的必然説、3)歌舞音楽的必然説、4)心理的必然説の四つに大別し、その一つ一つの妥当性を検討している。国語的必然説によると、日本詩では日本語の性質上五音と七音の句が最も容易に生じやすい傾向にあるというのである。しかしこの説で記紀歌謡時代の四音から八音まで使った自由律を説明することは難しい。十二音という音数が一息に読むのに生理的に最も適した音数であり、この音数を対照の効果を出すために五音と七音に分けたというのが生理的必然説である。しかしこの説も心理学的実験の結果妥当でないことがわかった<sup>4)</sup>。また、日本の上代歌謡においても外国の詩歌においても一息十二音というのは絶対的なものではない。歌舞音楽的必然説は、五・七調は歌舞音楽上の拍子に順応して発生したものと説明しているが、歴史的に見ると、五・七調は口

誦時代や歌謡時代が過ぎて文学的詩歌の時代がやってきた時に生じたものである。心理的必然説は相良<sup>5)</sup>の心理学的調査に基くもので、日本人は五音と七音に最高のリズム感と音律美を意識するというのである。次田はこの心理的必然説を積極的に支持し、その背景になるものとして国語的必然性も支持した。

心理学的にそのような必然性があるとするれば、上代歌謡時代に音律が整えられるべきであったのにもかかわらず、口誦時代の作品に四音、六音等が多かったことを指摘し、この説の矛盾をついたのが横山<sup>6)</sup>であった。この矛盾の外に僅か六名の大学生を被験者として使った相良の実験そのものに弱点があった。五・七調の詩歌を聞いて育ち、自らも五・七調の詩歌を歌ったり作ったりする経験を持つ日本の知識人が五・七調を最もリズムカルに感じるのは至極当然のことと思われる。米を主食として育ってきた日本人が、米とパンとどちらが好きかと聞かれて、米が好きだと答えるようなものである。

横山は、口誦時代には「理解を深めるために」必要であった畳句式、対句式手法に必然的に順応して発生したものが五・七調であり、日本語が五言、七言を生むのに適した構造を持っているため自然の成り行きとして五・七調という特定の音数律ができたと説明し、国語的必然性を支持している。口承文学から記載文学への移行と詩歌の定型化との間に何らかの関連があることを青山は指摘しているが、この関連を文学的、国語的問題としてのみ検討し、心理的問題としては全く追求していない。

上述のように、日本詩歌の音数律に関する四つの説は、いずれも決定的に妥当なものではない。これまでの音数律についての研究は余りにも文学

的でありすぎた。言語が心理的な現象であるかぎり、詩歌の韻律も心理学的分析が必要であり、心理学的検討が現在の音数律に関する研究の行き詰まりに新しい視点を提供し、より妥当な説を生み出すものと思われる。

### III

日本詩歌の五・七調は日本語の性質がもたらした必然的な結果であるという見方が現在最も有力のようである。次の引用句は国語の必然説支持者の代表的な見解と見なしてよいであろう。

「もちろん、一句の音数が五・七に定型化していったのには、日本語の特質に由来する必然性があったと考えねばならない……………五・七（または七・五）によって構成される音律美が日本語の特質にふかく根ざすものであることを示すものである。その日本語の特質がどのような構造をもつかは今後の研究に課せられた困難な問題であり、まだ端緒的にしかあきらかにされていないが、万葉詩人における五・七定型の完成は、だから日本語によるひとつの基本的音律の定着でもあったのである<sup>7)</sup>。」

そこで、この見解をもう一度、新しい資料を参考にし、普遍的な言語問題として検討してみよう。

約十年前、アメリカの学者 Fischer<sup>8)</sup> が、南洋にあるカロリン群島の島民の口誦詩歌の韻律の基調が主として五音と七音であることを報告し、この音数律が日本詩歌のそれに類似していることを指摘したことがある。その際に Fischer は、この類似は偶然的な現象でなく、言語的に必然性があるのではないかと推論した。確かに日本語とカロリン群島のことばは同系統に属するものではないが、両語とも母音の長短を音素とし、母音の抑揚又は強弱を音素としていない点で言語学的類似性があるというのが推論の根拠であった。言語学者 Sapir<sup>9)</sup> もかって、文学の形式は使用される言語そのものによって先行的に決められるといったことがあり、Fischer もこの説を引用している。

言語の性質が詩歌の韻律を必然的に決めるとい

う説は、言語の構造が認知と思考の形式を先行的に制限するという言語相対性の仮説に密接な関連がある。Sapir は Whorf<sup>10)</sup> とともに近代における言語相対性の主唱者の一人であったが、使用される言語によって文学の形式が具体的にどの程度まで必然的に決定され、限定されるかは明らかにしなかった。日本詩歌の音数律の起原を知るためにも、Sapir のいう韻律の言語的必然性の内容がどのようなものであるかをまず知らなければならない。

日本の詩歌とカロリン群島の詩歌が音数律において類似しているということが言語的に必然の現象であれば、構造的に日本語に似ている言語はその詩歌において五音と七音を基調とする音数律を持っているか、あるいは少くともその傾向を示していなければならない筈である。そこで、日本語に最も類似しているといわれている琉球語の詩の音数律を調べ、日本詩歌のそれと比較してみた。

沖縄を中心とする琉球列島で話されていることばを琉球語と呼んでいるが、日本語に余りにも類似しているので同系統の言語というよりもむしろ方言と見なされることが多い。服部<sup>11)</sup>の言語年代学的調査によると、琉球語は日本語と同一の祖語から五世紀頃に分裂したことになっており、基礎語彙の比較研究によれば、現在の京都方言と沖縄の首里方言の類似度は66%といわれている。

琉球語を最初に学問的に研究し、日本語と琉球語との関係をイタリア語とスペイン語のそれになぞらえ、同一祖語から分裂したものであることを言語学的に証明したのは Chamberlain<sup>12)</sup> であった。その時に彼は、日本標準語の普及のため琉球語は遠からず死語となるであろうと予言したが、それから七十年余りたった今日でもなお方言として琉球語は話されており、琉球語を使って詩歌も作られている<sup>13)</sup>。

琉球は1879年(明治十二年)に沖縄県となるまで、形式的には王国として独立を保ちながら実質的には幾世紀にもわたって中国に進貢し、薩摩藩に年貢を納めるといふ隷属的な地位にあった<sup>14)</sup>。琉球で最初に使われた文字もやはり漢字であったが、漢文的表現にのみ使用され、いわゆる万葉仮名として使われた形跡はない。十六世紀の初めに琉球でも仮名文字が使用されはじめたが、琉球語

には仮名で表音できない音声があるため、琉球語の表記には不完全な記号であった。この不完全さにもかかわらず今日まで独自の文字は考案されていない。

仮名文字が使われるようになってから、沖縄で官撰口承詩歌集ともいべき『おもろさうし』が編集された。「おもろさうし」とは「思い双紙」を意味するといわれ、1532年から1623年までに22巻が編集され、蒐集された口承詩歌1554首が記録されている<sup>15)</sup>。これらの口承詩歌の韻律には定型がなく、一行が四音のもあれば九音のものもある。

ところが、十七世紀に読むための詩を平仮名で書くようになってから八音と六音を基調とする定型詩「琉歌」が生れた。和歌が大和の歌を意味するように「琉歌」は琉球の歌を意味する。「琉歌」は四行からなり、音数は八・八・八・六である。琉球が明治の初期に沖縄県となり、言語を含む文化全般の積極的な同化運動が続けられてきているのにもかかわらず、この「琉歌」の定型も琉球語とともに残存している。

琉球の詩歌の発展の歴史は日本本土のそれによく似ている。「おもろ」時代と記紀歌謡時代には音数律や定型詩はなかった。記載文学の時代に入っちはじめて和歌と「琉歌」という定型詩が発生し、五・七調と六・八調の音数律が確立された。もし音数律に言語的必然性があるならば、日本語の方言ともまた唯一の姉妹語ともいわれる琉球語で作られる「琉歌」も和歌と同様に五・七調の音数律をもたなければならないことになる。あるいは、音数律が異なる理由で日本語と琉球語は異質の言語であり、同系統に属さないと結論されなければならないことになる。しかし事実はそのではない。和歌と「琉歌」の音数律の相違と、和歌とカロリン群島の詩歌の音数律の類似は国語的必然説や言語相対説では説明のできない現象である。

Lots<sup>16)</sup>は詩歌の韻律を二つの類型に分類している。その一つは母音の数だけを規制する音数律型で、これを単純型と呼んでいる。もう一つは母音の数と同時に母音の強弱や抑揚を規制する型で、これは複合型と呼ばれている。日本語のように原則として母音の強弱や抑揚が音素となっていない言語の詩歌の韻律は必然的に単純型、つまり音数律型に属し、母音の強弱が音素になっている英語

のような言語の詩歌の韻律は必然的に複合型に属し、音数律と同時に母音の長短律が強弱律をもつというのである。Lotsの上げた例証を見るまでもなく、このことは事実のようである。Sapirの言語相対性説で韻律の必然性が説明できるのはこの韻律の類型に関する限りであって、個々の音数律や強弱律まで言語相対性説で必然性を説明することは不可能である。個々の音数律や強弱律そのものには言語的必然性はないものと思われる。

#### IV

詩歌の発展を歴史的に見ると、口誦または口承時代、書いて詠む時代、黙読時代の三つに分けることができる。個々の韻律の発生は上述のようにこれらの時代と密接な関係がある。口承詩歌に対する最も大きな心理的制約は人間の記憶の限界である。口承詩歌に共通の特徴は特定の韻律ではなく、記憶を助けるための技巧の用法にある。記紀歌謡時代の詩歌、『おもろさうし』の詩歌、アイヌの口承詩歌<sup>17)</sup>、ロシア中央アジアの口承詩歌<sup>18)</sup>、ハンガリヤと西シベリヤの口承詩歌<sup>19)</sup>のいずれの例を見ても一行の音節数は普通四音から八音までの変化があり、特定の音数律はない。このことは、言語の構造や性質そのものがある特定の音数律を必然的に決めるという説を否定するものである。一行の音節数の差異は、完全な口承詩歌においてはそれほど感じられなかったものと推察される。その根拠は、現在でも多くの言語において口誦する時に母音を自由に伸縮することによって詩歌の長さや旋律を調節しているという事実にある。

口承詩歌の一行の音数が普通四音節から八音節の範囲にあるという普遍的な現象は心理学的に納得できることである。一行の音数が少なすぎると記憶は容易になるが、表現が量的に制限される。逆に、一行の音数が多すぎると表現は量的に増加するが、記憶や暗誦が難しくなってくる。これら二つの制約が生んだ最も妥当な長さが四音節から八音節の範囲ということになる。いいかえると、一行が四音節以下では短かすぎるし、八音節以上は長すぎるというわけである。直接記憶の範囲、つまり一度聞いたものを正しく再生できる記憶の

範囲に関する心理学的実験の報告によると、文字や数字の場合成人のその範囲は平均して六箇か七箇で、単語の場合は五箇のようである<sup>20)</sup>。数字や単語の場合音数で数えると二十音を越えることもある。ここで重要なことは何が記憶されるべき材料の最少単位になっているかということである<sup>21)</sup>。直接記憶の範囲はこの最少単位が平均七箇で、個人間の能力差による偏差がプラス・マイナス二箇であることを前述の実験は報告している。最少単位が音節数であれば記憶の範囲は五音節から九音節、文字数であれば五字から九字、数字であれば五桁から九桁ということになる。音楽の音階が普通五音や七音であることも、また電話番号に七桁以上の数字を使っていないことも、そして口承詩歌の一行の音節数が普通八音節以下であることも記憶の制約の結果と見なすことができる。

口承詩歌における記憶の最少単位は語より音節であることを断定することは妥当であると思われる。字が存在せず、全く書くことのないことばにおいては特に語あるいは単語を定義することは困難なことである。「私」は一語だが「私に」も一語だろうか。英語では *me* は一語で *to me* は二語ということになっている。「男子」を一語とすれば「足のはやい男」も複合語として一語ということになる。音素というのは近代言語学が「発見」した言語の最少単位であるが、話しことばで意識される最少単位はやはり音節であろう。話す時にことばを伸縮したり、抑揚・強弱をつけたりするのに用いられているのは音節であり、音節こそ話しことばの最少単位といえる。幼児がことばを習う時の単位も音節、つまり母音か子音+母音である。書くことばや読むことばにおいては最少単位が音節から当然のように語に移行し、後述のようにやがて音数律に代って語数律を使った詩歌が発生することも十分に考えられることである。

人間の記憶の範囲は記憶すべき材料を何らかの制度に基いて組織することによって、また技巧を使用することによって拡大することができる<sup>22)</sup>。ことばの場合文法がこの制度にあたる。文法のもたらす秩序によって記憶が助けられて、三十音節もある詩歌の暗誦が可能になってくる。文法の外に口承詩歌では記憶を助けるために多くの技巧が用いられている。一般的なものは折り返し、繰り返

し、尻取り、押韻、対句、重畳句などである<sup>23)</sup>。多くの国の口承詩歌と民謡にこれらの技巧はひんばんに使用されており、その結果人々は長い詩歌を暗誦している。

口承詩歌の時代には記憶の限界によって一行の長さが四音節から八音節までという一般的な制約をうけたと思われるだけであって、ある特定の韻律や音数律が発生する必然性は認められない。五・七調とか六・八調のような特定の音数律は何らかの外的条件のもとに、そしてあらたな心理的制約のもとに、意識的に作り出されたものと思われる。その外的条件が口承文学から記載文学への移行であった。

記載文学の時代に入り、読むための詩歌が字を使って書かれるようになると、文字そのものが記憶を助けるので、対句や重畳句のような口承文学時代には必要であった技巧が必然的に不必要になっていった。口承詩歌を今日文字で書くと、これらの技巧のために冗長さが感じられる。これと逆に、これらの技巧を全く用いずに文法と文字だけに頼っている長い近代自由詩などは、口承文学の時代にはありえないことであった。

詩歌が書かれるようになって人間の視覚が新しい心理的制約をもたらした。独特の表現でいってみると、聞いたり歌ったりだけの時代には記憶律と聴覚律が必要で、その上読み書きする時代になると視覚律も発生してくる。視覚律の重要性はすでに二千年も前に漢詩が実証している。漢字は一字一音という相関があるため、漢詩では音節数がちがうと当然字数もちがってくる。普通漢字は同じ大ききで秩序正しく書かれるので、詩の各行の音数に差があると視覚的秩序が保たれなくなる。書かれた詩の視覚的秩序と調和を作り出すために各行の音数、すなわち字数を人為的に整える必要性が生じたと考えられる。ここではじめて中国詩に明白な音数律と定型詩ができたと筆者は推測するのである。その部分的な証拠として中国最古の詩集といわれる『詩経』に採録されている詩歌には完全な音数律や定型がないことをあげることができる<sup>24)</sup>。『詩経』の詩歌がどの程度まで口承的であったか明らかでないようだが、押韻が多く、聴覚律が認められる。中国語は母音の強弱を音素としているので『詩経』の詩歌に押韻があり、そ

の韻律は Lots<sup>25)</sup> の分類による複合型に属するところまでは必然的だが、定型がないという点では他の国の口承詩歌に類似している。

漢詩の音数律（前述のように中国語の場合これは字数律でもある）も記憶の限界の影響をうけていることがわかる。四言詩、五言詩、六言詩、七言詩の音数律がそれである。音数と字数が同じでないアルファベットを使った西洋詩の場合は、漢詩のような秩序ある視覚律も音数律と視覚律の一体化も不可能である。

漢詩はこのような音・字数律を保つための技巧も生みだしている。音数律を絶対に守ることは不可能な場合があり、作詩の過程において字余りや字不足の現象が起る。表現を変えてもこの問題を解決できない場合は、「而、乎、也」のように実字を助け、句調や語調を整えるための助辞または虚字と称される文字が使用されている。この手法は漢詩独特のものではない。西洋詩の場合も無理に韻を踏むために虚字にも匹敵する押韻用語 (rhyme-filler) を使用している。自ら作りあげた特定の韻律を守るために人為的な技巧が考案されているのである。このため韻律のための韻律という現象もしばしば起る。指を折りながら作詩するのは必然性よりも人為性を感じさせる。日本詩の場合にも、漢詩の虚字と同じ役割を果たす切字または徒字が使われている。その上、日本詩は仮名と漢字を混合して作られるようになってから、西洋詩と同様に、漢詩の持つような視覚的秩序を作り出すことが不可能になったため、字余りも寛大に見られるようになってきたようである。しかし「これをください」と「これください」や「われはゆかん」と「われゆかん」や「君よ知るや」と「君知るや」の例が示すように、日本語では助詞を自由に使用または省略できるので、一定の音数律を保つことはそれほど困難なことではない。

さて、漢詩の音・字数律は種類が多いこともあって、その成立を心理学的に説明できたが、和歌や沖縄の「琉歌」の音数律は特定なので説明が困難である。一定の音数律を作り出す場合、心理学的見地からいえば、上述のように五音から九音までの中からどの音数を選んでよいのである。漢詩に音数律の種類が多く、また西洋詩の音数律である歩格にも種類が多いのはこのためである。む

しろ特定の音数律しか使用しないのが人為的であり、不自然である。

日本の記載文学は漢字を使って始まったので、その初期において漢詩の影響が当然あったものと思われる。その影響の一つが定型詩という概念であったと土田<sup>26)</sup>は推察した。近代日本文学が外国文学のジャンルを参考にするようなものである。漢詩が四音調、五音調、六音調、七音調、そして四音調を重ねてできる八音調を使っていたため、芸術にとって重要な独創性を守り、五・七調と和歌という独特の定型詩を万葉の詩人たちは作り出したものと筆者も思う。和歌の定型も必然的なものではない。日本の民謡は主に七・七・七・五調である。明らかに日本文学の影響をうけ、仮名文字で作詩した十七世紀の琉球の歌人たちは、やはり芸術における独創性が直接の動機となって八・八・八・六調の定型詩を作ったのであろう。五・七調は思考と詠吟にふさわしく、六・八調は歌舞に適しているという一種の歌舞音楽的必然説<sup>27)</sup>があるが、これは上述のように比較文学的にも心理学的にも納得できる説ではない。

書いて詠む時代は今や黙読の時代に移行しつつある。もちろん完全な黙読の時代というのはいない。口誦と朗詠の外に黙読が加わるという意味である。しかし完全に黙読や一見一読のための詩が現在書かれていることは事実である。そのような現代詩においては当然のように音数律よりも視覚的印象が重視され、字の大きさを自由に操作し、行を自由に配列する技巧が使われている<sup>28)</sup>。この新しい視覚律はまだ一般化されていないが、やがて現代詩を制するようになる可能性は十分ある。

## V

詩歌の音数律を記憶、聴覚、視覚のもたらす心理的な制約の見地から論じ、必然的な特定の音数律はありえないことを説明してきた。五・七調以外の音数律を使った日本詩歌も、また六・八調以外の音数律を使った琉球詩歌も過去において可能であったし、これからその傾向は強くなるのが考えられる。

日本詩歌の五・七調という特定の音数律と和歌

という特定の詩型がこれまで長く保たれてきたことは、相良<sup>29)</sup>がいったように社会的な背景を考慮にいれなければ説明できないことである。自由詩が自由主義国アメリカと革命後のフランスとロシアで発生したことは詩の韻律と社会または文化形態に相関があることを示しているものと思われる。日本の社会は最近まで権力主義的であり、権威主義的であり、封建的であった。そのためか、画一性を重んずる社会になってしまった。そのような社会情勢の中で何らかの権力または権威によって支持された詩の韻律や型式は絶対優位を保ち、異なった詩型や韻律が主流になるのは困難である。五・七調と和歌に権威を与えたのは日本の皇室であり、貴族社会であり、歌壇の既得権者であった。現在でも宮内庁の歌会始と詠進歌の募集が伝統的な音数律にまだ権威を与えている。かりに今歌壇と俳壇の権威者たちが音数律の自由を承認する声明をだせば、日本詩歌の音数律も外国文学のそのように、たちまちにして多様になるであろう。そのような声明がなくても、権威主義が薄れ、民主化が進み、多様性が認められるようになりつつある日本の社会では、それこそ必然的に種々の新しい韻律が発生し、五・七調、和歌、俳句を圧倒する時代がもう間近いのではないだろうか。

- 注1) 例えば、相良守次『芸術形象の心理』牧書店1953。  
O. イエスペルセン(清水護訳)『韻律論』研究社1957。  
Lots, J. "Metric Typology." In T. A. Sebeok (Ed.), *Style in Language*. New York: John Wiley, 1960. Pp. 135-148.
- 2) 詳しくは次の文献を参照。  
相良守次『日本詩歌のリズム』教育研究会 1931。  
次田真幸「上代歌謡の音数律」『文学』1934・6月号。
- 3) 次田真幸 前掲論文。  
4) 相良守次『日本詩歌のリズム』前掲書。  
5) 前掲書。  
6) 横山青娥『日本詩歌の形態学的研究』武蔵野書院1959。  
7) 西郷信綱『日本古代文学史』岩波書店1951. 76頁。  
8) Fischer, J. L. "Meter in Eastern Carolinian Oral Literature." *Journal of American Folklore* 1959, 72, 47-52.

- 9) Sapir, E. *Language*. New York: Harcourt, Brace, 1921.  
10) Whorf, B. L. (J. B. Carroll, Ed.) *Language, Thought, and Reality*. New York: John Wiley, 1956.  
11) 服部四郎『日本語の系統』岩波書店 1959。  
服部四郎「日本語の琉球方言について」『文学』1968・1月号。  
12) Chamberlain, B. H. "Essays in Aid of a Grammar and Dictionary of the Luchuan Language." *Transactions of Asiatic Society of Japan*, 1895, Supplement to Vol. 23.  
13) 服部龍太郎『日本の民謡』角川書店 1964。  
14) 琉球史については次の文献を参照。  
Kerr, G. H. *Okinawa*. Tokyo Tuttle (タトル書店), 1958。  
15) 仲原善忠・外間守善共編『校本おもしろさうし』角川書店 1966。  
外間守善「沖繩の古典おもしろさうし」『文学』1967, 6月号。  
16) Lots, J. 前掲書。  
17) 金田一京助『アイヌ文化志』三省堂 1961。  
18) Winner, T. G. *The Oral Art and Literature of the Kazakhs of Russian Central Asia*. Durham, N. C. : Duke University Press, 1958.  
19) Lots, J. 前掲書。  
20) Miller, G. A. "The Magical Number Seven, Plus or Minus One or Two : Some Limits on Our Capacity for Processing Information." *Psychological Review*, 1956, 63, 81-97.  
21) Miller, G. A. "Information and Memory." *Scientific American*, 1956, 195, 42-46.  
22) Miller, G. A. 前掲論文。  
23) Brakerley, T. C. "Mnemonic Device." In Maria Leach (Ed.), *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. New York: Funk and Wagnalls, 1950. Pp. 734-740.  
24) 松崎鶴雄『詩経国風篇研究』第一出版社 1937。  
目加田誠『詩経』日本評論社 1943。  
25) Lots, J. 前掲論文。  
26) 土田杏村『文学の発生』第一書房1928。  
27) 例えば、嘉味田宗栄『琉球文学序説』沖繩教育図書 1966。  
28) 阪本越郎『現代詩』明治書院 1965。  
29) 相良守次『芸術形象の心理』前掲書。

## 後 記

この論文を書くにあたって、文献その他について助言をくださった尾川正二氏と中埜喜雄氏に謝意を表します。