慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	古代和歌の読唱法
Sub Title	The form of oral reading in ancient waka
Author	坂野, 信彦(Sakano, Nobuhiko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1989
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.55, (1989. 3) ,p.144- 160
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西村享教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00550001-0144

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

古代和歌の読唱法

坂野信彦

序

古典時代に和歌はどのように音読されたのだろうか。和歌のリズムはどのような発唱法において具現されたのだろうか。

こうしたテーマのもとで、筆者はさきに「王朝和歌の律読法」なる拙論(文献①)を発表した。この拙論は、土居光知(文献②)の示したような二音ずつの分節を王朝和歌において検証しようとしたものであった。具体的には、『詞華集』のなかで中途に単独母音をふくむ句を、二音ずつに分節してみるというものであった。上接音との融合を生じやすかった母音の性格からして、非字余り句にあっては二音ずつの単位(拍)の一音めに単独母音が位置するはずなのである。

論理的には、そうなるのは自明のなりゆきである。なぜなら、単独母音は原則として音群の初頭に位置するはずであり、音群のまとまりを考慮して冒頭から順に二音ずつ分節してゆけば、単独母音はすべて拍の一音めに位置することに

なるはずだからである。

重要なのは、このような原理そのものである。具体的な検証にはさして大きな意味はなかったといえる。理屈どおりの結果が出さえすればそれでよかったわけである。結果として、単独母音は例外なく拍の一音めに位置することになった。例外がないというのは注目すべきことである(1)。くだんの分節方式は、非字余り句の単独母音にたいして、その性格にふさわしい位置を自動的にあたえるものであった。かくて、くだんの分節方式は平安朝の和歌の表現にぴったり適合するものであることが確認されたわけである。

さて、本稿は、さきの拙論と同様の立場にたちながら、さらに突っ込んだ論の展開をこころみるものである(2)。

一

拙論「王朝和歌の律読法」のなかで中途半端にしか触れなかったことがらに、句中における単独母音の位置(字順)の問題がある。特定の方式で律読した結果としての位置ではなく、律読する以前の、言表における単独母音の位置である。単独母音の位置の分布状況をながめることによって、和歌の読まれかたの特徴の一面をとらえることが可能となる(3)。

『詞華集』中、句の中途にある単独母音(エ音、ヤ行のイ、音便のウを除く)を全部ピックアップして集計してみた。当の母音にかかわって字余りになるものとそうでないものとに分け、それぞれについて当の句の順番(第何句か)と句中の位置(何音めか)を座標として分類した。

〈非字余り〉

結句	四句	三句	二句	初句	／
					2
4	8	6	8	6	3
15	17	1	25	1	4
	16		32		5
3	1		2		6

〈字余り〉

結句	四句	三句	二句	初句	／
		3			2
	4	1	5		3
1		5		12	4
10		1	1		5
9	1		1		6

一見して、とくに七音句の母音の分布が異様にいびつであることがみとめられる。〈非字余り〉のほうでは、結句の5音めのゼロというのが、第二・四句と比較していかにも異様である。〈字余り〉のほうでは、第二・四句の4・5音めが少なすぎる。結句では、3・4音めが少なすぎ、5音め6音めが妙に多くなっている。

〈非字余り〉の分布と〈字余り〉の分布を照らし合わせてみると、両者はほぼ裏腹な関係にあることがわかる。第二・四句の4・5音めは、〈字余り〉のほうではほぼゼロであるが、〈非字余り〉のほうでは最大値を示している。結句の〈非字余り〉では4音めが最多で5音めはゼロとなっているが、〈字余り〉では逆に5音めが最多で4音めはゼロにちかい。

五音句でも、3音めは〈非字余り〉で最多、〈字余り〉ではほぼゼロである。4音めは逆に〈非字余り〉で僅少、〈字余り〉で最多となっている。

〈非字余り〉と〈字余り〉の分布が裏腹なのは、単独母音が自立性を保持しやすいかどうかが位置によってあるてい

ど固定していたからであろう。ある位置では単独母音は先行音と融合しやすく、ある位置では融合しにくかったのであろう。

とするなら、〈非字余り〉が多くて〈字余り〉が少ない位置では、単独母音は先行音と融合しにくかったということになる。逆に〈非字余り〉が少なくて〈字余り〉が多い位置では、単独母音は先行音と融合しやすかったということになる。

第二・四句の4・5音めは、〈非字余り〉がたいへん多くて〈字余り〉が極端に少ない。したがってこの位置は、単独母音が先行音と融合しにくい位置だったことになる。結句の4音めも同様である。結句の5音めは逆で、〈非字余り〉がゼロで〈字余り〉が多い。したがって結句のこの位置は、単独母音が先行音ときわめて融合しやすい位置だったことになる。

五音句の3音めは、〈非字余り〉が多く〈字余り〉が僅少であるから、単独母音が先行音と融合しにくい位置だったことになる。4音めは逆の様相なので、単独母音が先行音と融合しやすい位置だったことになる。

単独母音が先行音と融合しにくいのは、当の母音が先行音と明確に区分されるように発声されるからである。先行音とのあいだに音のとぎれがあるか、あるいはとぎれがなくてもアクセントなど質的に先行音の影響を受けない発声がなされるか、いずれにせよ当の母音において読唱上の一種の更新がなされるわけであろう。つまり、単独母音が先行音と融合しにくいのは、それが律読上の単位の初頭に立つことになるからだと考えられる。

第二・四句の4・5音めは、単独母音が律読上の単位の初頭に立つべき位置なのだとみることができる。第二・四句にあっては、4音めか5音めの直前に律読上の単位の境界が置かれたものとみられる。

くると一[お]もひし　（二句）
くもの一[う]へまで　（四句）
とふひと一[あ]らば　（二句）
ゆくとや一[い]はん　（四句）

結句の4音めも同様である。

ひとは一[あ]らじな　（結句）

ただし結句の5音めは事情を異にする。非字余り句ではこの位置に単独母音がくることはない。結句では、

とふひと一[あ]らば

といったかたちの表現がなされることはないのである。これは、結句において四・三(二・二・二・一)と分かれる調子(四三調)が忌避されていたことの表われであろう(4)。

単独母音が第二・四句の4・5音めにきて〈字余り〉となる例が皆無にちかいのは、律読上の単位の境界が単独母音に自立性をあたえてしまうからであろう。一例だけ、〈字余り〉第二句の5音めに単独母音がきている。「帰ると思へば」という句で、これは、

かへる一と㊀もへば

と分節されて〈字余り〉となるのだろう。

〈字余り〉結句の3音めの「ゼロ」は、第二・四句にくらべて少なすぎる。第二・四句の例をみると、九例とも「もの思ふことは」のように二・三・三構成となっている。二・三の五音は単独母音の融合によって四音ぶんに縮約される

から、結局これらはいずれも、

もの㊞もふ一ことは

というふうに四三調になるわけである。結句の3音めの「ゼロ」はこの四三調を忌避した結果であろう。

〈字余り〉結句の4音めに「1」とあるのは、「おもひいでにして」である。これは、

おもひ㋑で一に・して

と分節されよう。音律上の最大の切れ目は6音めのあとにくるので、調子としてはこの句は五二調となる。

〈字余り〉結句の5・6音めの例は、いずれも、

はるに一ぞ㋐らまし

きえね一とぞ㊞もふ

というふうに分節される表現となっている。結句に顕著な三四調をなす。

五音句の4音めは、七音句と逆の様相を呈している。ということは、五音句では七音句のように4音めの直前に境界が置かれることはなかったということなのだろうか。〈非字余り〉の初句と第三句にひとつずつある4音めの例は、「月は入り」(初句)「鐘の音」(三句)である。これらはやはり、

つきは一[い]り

かねの一[お]と

と分節されよう。これらの例は、五音句でも4音めの直前に境界が置かれたであろうことを推測させる。右のようなかたちの例がすくないのは、母音ではじまる二音節の語で句を終えることじたいが稀なことであるからであろう。

では、4音めにきて〈字余り〉を生じる単独母音が多いのはなぜだろうか。ひとつには、語彙のありようからいって、単独母音をふくむ句の構成が三・三になりやすかったことが指摘されよう。いまひとつには、五音句の規定音数のすくなさが原因していると考えられる。七音句はたいてい四音と三音のふたつのグループに分かれ、そのそれぞれが重みをもつ。しかし絶対量の少ない五音句は、五音全部でひとつのグループをなすように感じられたのではないだろうか(5)。三音で一グループをなすという意識よりも、まず五音で一グループをなすという意識のほうが優先的であったのであろう。しかも五音句の字余り句は一律に四一調になる。だから三音の音群のあとでも、字余りであれば比較的スムースに母音を融合させることができたのではないだろうか。

ゆきのいろを ⟶ ゆきのゐろ 一を

〈非字余り〉の3音めは、五音句でも七音句でも、あるていどの数値をほぼ一様に示している。これは、3音めの直前にも一定の境界が置かれたであろうことを推定させる。

いろ 一 い ろに　（初句）
かき 一 あ つめたる　（二句）
はね 一 お とは　（三句）
いよ 一 い よわれを　（四句）
あり 一 あ けのつき　（結句）

さらに、〈非字余り〉七音句の6音めは、五音句の4音めと同様の事情で例数こそ少ないが、やはり一定の境界の存在を示唆している。

あちかたの―うみ　（二句）
いづくより―おく　（四句）
あをやぎの―いと　（結句）

以上を総合してみよう。五音句ではふたつの境界がつくられる。そのパターンはつぎの二通り。

○○―○○―○
○○―○―○○

七音句では三つの境界がつくられる。そのパターンはつぎの三通り。

○○―○○―○○―○
○○―○―○○―○○
○○―○○―○―○○

こうした分節のありかたは、まさしく、二音を一拍とし音群の初頭に拍のはじめを合わせてゆく律読法に対応するものである。この律読法によれば、音律のパターンはほぼつぎの五通りになる。「―」は延音。二音単位のまとまりより四音単位のまとまりのほうが構造的に優位である（文献⑨参照）ので、四音めのあとの境界には二重線を引いた。

○○―○○＝○――　（四三調）
○○―○―＝○○―　（三四調）
○○―○○＝○○―○　（四三調）
○○―○―＝○○―○○　（三四調）

〇〇一〇〇三〇―一〇〇〇（五二調）

本節でおこなった検討は、さきの拙論「王朝和歌の律読法」で提示した分節の方式を裏づけるものであったといえよう。

二

前節で検討した音律のパターンは、実際の読唱のありかたと不可分のものである。しかし、右の五つのパターンは、いわば律読の深層構造であって、実際の読唱はこれにもとづきながらさまざまなヴァリエーションにおいておこなわれる。

無理を承知で、実際の読唱の標準的なかたちを復原してみよう。

いに―しへ―の――――
なら―の――みや―この――――
やへ―ざくら――――――
けふ―ここ―のへ―に――――
にほ―ひ――――ぬる―かな――――

各句とも、それぞれひと息に続けて読みあげられ、句末の長い引きのばしのあとに息をついて次の句に入ったものと思われる。

このような読唱のしかたが、九世紀以降、何百年にもわたっておこなわれていたと思う。

「六百番歌合」は鎌倉時代初頭。冒頭三百首における句中の単独母音の分布はつぎのごとくである。

〈非字余り〉

結句	四句	三句	二句	初句	／
1		1	1		2
9	5	2	4	5	3
28	15		11	5	4
	20		18		5
3	1		1		6

〈字余り〉

結句	四句	三句	二句	初句	／
		1			2
	1				3
		3	1	13	4
4					5
2					6

前節でみた『詞華集』における分布と比較してみて顕著なのは、〈字余り〉にかかわる比率が減少していることである。字余りになる比率が減少したのは、発音の問題とも関連しようが、それよりむしろ、読唱のメリハリによるものとみるべきであろう。二音ずつの単位が、またその一音一音が、より明確に唱えられるようになっていったのではないだろうか。

九世紀末ごろに成立した『新撰万葉集』をみる。当代におこなわれた歌合を資料として編まれている。歌数二七八首。〈非字余り〉〈字余り〉とも、分布は『詞華集』と近似している。唯一目立つのは、〈非字余り〉五音句の絶対数が僅少となっていることである。五音句は、中途に長い延音をさしはさむことなく、比較的平淡に読みくだされたということではないだろうか。

八世紀中ごろにさかのぼる。『万葉集』巻十八および二十に収められた短歌三一五首を対象とする。

〈非字余り〉

結句	四句	三句	二句	初句	／
2	9	2	7	1	**3**
12	10		12	1	**4**
	13		11		**5**
1					**6**

〈非字余り〉

結句	四句	三句	二句	初句	／
	2	2	2		**3**
	18		21	2	**4**
	15		15		**5**
			1		**6**

〈字 余 り〉

結句	四句	三句	二句	初句	／
	3		2		**3**
	1	3		12	**4**
7			3		**5**
2	1		3		**6**
	1				**7**

〈字 余 り〉

結句	四句	三句	二句	初句	／
4	2	1	4	8	**3**
16		24	2	14	**4**
17	5	1	2		**5**
5	4		3		**6**
2			3		**7**

一見して、結句の分布が顕著に異質になっているのがみえる。〈非字余り〉では単独母音がまったく姿を消してしま

っている。〈字余り〉では、『新撰万葉集』以降ほとんど皆無であった4音めにも、多くが集まっている。万葉時代には、結句は他の七音句とちがって、中途で音をのばしたりメリハリをつけたりせず、早口で平淡に続けて読唱されていたのであろう。

結句以外の〈非字余り〉の分布は『新撰万葉集』と近似している。〈字余り〉結句の分布は、字余りを妨げる要素のないばあいの七音句の分布を示しているとみることができる。そうすると〈字余り〉第二・四句の4・5音めはやはりすくない。第二・四句は基本的には平安時代以降と同様の読まれかたをしていたとみていいだろう(6)。

五音句は『新撰万葉集』よりもいっそう〈字余り〉に偏向している。五音句は結句と同様、句末まで一挙に早口で読みあげられたのであろう。ただし、五音めに一種の更新があった可能性はある。そうだとすると、五音句は一律に四一調であったということになる。

ここでも無理を承知で、万葉時代の読唱を復原してみる。

あたらしき――――――――
とし―の――はじ―めの――――
はつはるの――――――――
けふ―ふる―ゆき―の――――
いやしけよごと――――――
いやしけよごと――――――

結句を反復したのは、結びの句に備わるべき終止性を考慮してのことである。(この点についての詳細は別稿に論述

したい。）

ところで、こうしてみると、五音句の読みかたは古い時代ほどストレートになっている。このことは、第二・四句のメリハリのある読みにあまり変化のないことと考えあわせると、一首全体の律調に大きな影響をおよぼしたはずだと思われる。

ストレートに読まれる五音句は、それじたいとしての安定性にとぼしく、勢いあまって次の句にかかってゆく。それを受ける七音句は安定性に富み、五音句の勢いを収拾していったん落着する。五・七でひと区切りというかたちになる。それを反復して七・七で終止する。かくて五・七／五・七／七・七というのが万葉時代の調子ということになる。

五音句の読唱に音の引きのばしやメリハリが加味されてくると、五音句もそれなりに安定性をもってくる。そうすると、五音句末の延音が長いぶんだけ、七―五の関係よりも五―七の関係のほうが疎縁になってくる。そこで一首の調子はおのずから五／七・五／七・七というかたちになる。平安時代を通じてこの傾向が強まっていったわけであろう。（当然ながら長歌の律調もこれに呼応していたはずである。）

三

『詞華集』を中心に、短歌の読みかたの模様をながめわたしてきた。おおむね、『万葉集』と『新撰万葉集』のあいだに大きな変化があり、『新撰万葉集』以降は漸次的な変化のみが進行していった、というふうにとらえることができる。『万葉集』と『新撰万葉集』のあいだといえば、いわゆる国風暗黒の時代である。むろん国風暗黒時代にも、和歌はいわば底流として持続的に作られていたと考えられる。そうすると、和歌の担い手や場の移りかわりが読唱の変化をも

たらせたということになろうか。

「色好みの家に埋れ木の人知れぬ事となりて、まめなる所には、花すすきほにいだすべき事にもあらずなりにたり」（「古今集仮名序」）。この記述をうのみにするわけではないが、暗黒時代、和歌は主として私的な場において詠まれ享受されていたとみられる。その主体は女たちであったろうか。ひらがなが普及してからは、和歌も女手で書かれて受け渡されたりしたのであろう。短歌形式は、こうして新たな場で新たな流行現象をひきおこしていたのではないだろうか。

西村亨氏は、五・七・五・七・七や七五調が日本人の内在的なリズムとなっているのは、「歌謡としての和歌の一体が非常な力をもって流行して、日本人の音律を潜在的にそのほうへと導いていった」その結果である、と指摘している。すなわち、「記紀歌謡に見られる雑多な歌謡のさまざまな詩形の中から長歌とその歌いおさめである短歌とが有力になり、そのリズムになじみ馴れたことがこれらをほとんど日本人固有とまで思われる内在律に養い育てる根本の原因になったと考えられる」（文献⑪）。

そもそも音律は特定の読唱法をはなれては存在しえない。そして読唱法は一種の流行現象である。ある音律がひとびとの内在律となったということは、その音律をもたらす読唱法が広く流行したということにほかならない。

本稿の論述にそっていえば、短歌の流行は二つの段階を踏んだということになろう。第一段階はいわば宮廷主導型で、その読唱法は五七調を指向するものであった。そして第二段階はどちらかといえば民間主導型で、七五調を指向するものであった。短歌の音律は、この第二段階を経てはじめて本格的にひとびとの内在律として定着したのではなかったろうか。

以上、本筋の展開を重んじて、あまり細かな点には立ち入らないで済ませてきた。最後に、やや細かな点について若

干の補足をしておきたい。

一句四拍というばあい、分節の原則は「二音・四音の単位を枠として分割する」ととらえることができる。たとえば『詞華集』の「さざなみよする」(第四句)は、「さざなみ／よする・」と分けられる。これを四拍にすれば、

さざ一なみ一よす一る—

となる。「み山辺の里」(結句)は、「みやまべ／の・／さと」と分けられる。四拍にすれば、

みや一まべ一の—一さと

となる。

字余り句の読みかたもこの原則による。「こぎいでて見れば」(第四句)は、「こぎいで／て・／みれば・」と分かれるところであるが、規定を超過してしまう。「みれば・」のほうは確実に半句(二拍)とるから、「こぎいで／て・」のほうを半句に縮めなければならない。「こぎぃでて」。四拍にすれば、

こぎぃ一でて一みれ一ば—

となる。

『万葉集』には、さらに検討を要する例もみられる。「可奈之久安里家牟(かなしくありけむ)」(第四句)なら、「くあり」を一拍の枠に入れて、

かな一し—一くぁり一けむ

と分節して問題ない。しかし「古非都々安良受波(こひつつあらずは)」(第二句)はどう分節するか。「つつ」の発音のしかたいかんでは、「こひ一つ—一つぁら一ずは」という分節の可能性もある。しかしまた「天良佐比安流気騰(てらさひあるけど)」(第四句)のような例もあ

り（その同じ歌の第二句には「應婢都々気奈我良（おびつつけながら）」という例もみられる）、『万葉集』については個々に解決すべきいくつかの問題が残されている。

「みあれと思へば」のように一音語のあとの単独母音はまず字余りを生じない。これは、一音語は尾母音をやや延ばして発音するのが常であったからだと考えられる。二音めを延ばすかわりに一音めを延ばしたわけであろう。

「憂し」や助詞の「い」はつねに字余りを生じない。これは、これらの語が一音だけで意味の基幹をなすからであろう。縮約すれば当の語そのものが成立しなくなってしまう。

〔注〕

（1）寺杣雅人氏は、拙論（文献①）を批判しつつ、かねてより氏の主張する分節方式の正当性を説いている（文献③）。氏の主張する分節方式（筆者が現代式律読法とみなしているもの）によれば、例外が四つ生じる。説明困難な例外である。氏は例外の数のすくなさを強調するが、筆者にはむしろこの数はじゅうぶんに多いものと思われる。

（2）拙論（文献①）にたいして毛利正守氏より懇切な御批判を頂戴した（文献④⑤）。御批判に逐一応えるべきなのかもしれないが、それよりも御批判による反省のうえに立って拙論をさらに発展させることのほうが生産的であると考えたしだいである。

（3）この種の研究の先例として、渡辺修・寒河実両氏のもの（文献⑥）、村山昌俊氏のもの（文献⑦）、佐藤栄作氏のもの（文献⑧）をあげることができる。

（4）集中、四三調にならざるをえない結句は「夜の更けゆくに」「つけてしものを」「聞かましものを」の三例のみである。「ものを」のような中止法的詠嘆表現で四三調になるのはやむをえなかったのであろう。文献①参照。

（5）現代でも、三音・四音・五音を同格の単位として「おどろき、もものき、さんしょのき」「みかん、きんかん、さけのかん」と脚韻を踏む。

(6) 佐藤栄作氏は、『万葉集』の第二・四句は「3音(韻律、以下同じ)と4音、あるいは4音と3音に、さらに二分される構造であった」と仮説している(文献⑧)。これは、万葉時代に第二・四句がつねに一定の構造に分節されることを、具体的な論拠にもとづいて指摘した、先駆的な卓見といわねばならない。この説も毛利正守氏(文献⑩)によって批判されたが、基本的な点では申し分のないすぐれた立論であったと筆者は考えている。

〔参考文献〕

① 坂野信彦「王朝和歌の律読法――単独母音を手がかりに――」(岩波書店『文学』53巻6号、昭60・6)。

② 土居光知『文学序説』(大11)。

③ 寺杣雅人「平安朝和歌のリズム――単独母音を含む非字余り句からの考察――」(『尾道短期大学研究紀要』36集2号、昭62・10)。

④ 毛利正守「音群に基づく平安朝和歌の唱詠――『詞華和歌集』の単独母音を手がかりに――」(『文学』55巻2号、昭62・2)。

⑤ 毛利正守「平安朝和歌におけるリズム論――詞華和歌集を中心に――」(大阪市立大学文学史研究会『文学史研究』28号、昭62・12)。

⑥ 渡辺修・寒河江実「古今集の〝字余り〟」(『計量国語学』55号、昭45・12)。

⑦ 村山昌俊「短歌字余りと音余り――その類型について――」(『国学院雑誌』81巻3号、昭54・3)。

⑧ 佐藤栄作「万葉集の字余り、非字余り――形式面、リズム面からのアプローチ――」(『国語学』135集、昭58・12)。

⑨ 坂野信彦「日本律文の一般原理」(日本文芸研究会『文芸研究』82集、昭51・6)。

⑩ 毛利正守「万葉集のリズムに関する基礎論――合わせて佐藤氏の御論に答える――」(国語学』138集、昭59・9)。

⑪ 西村亨「七五調の根源」(『金田一春彦博士古稀記念論文集・第三巻・文学芸能編』昭59)。

なお、本文中の分布表作成に使用したテキストは以下の通りである。『詞華和歌集』(岩波文庫)、「六百番歌合」(『国歌大観』)、『新撰万葉集』(『新編国歌大観』)、『万葉集』(桜楓社版)。