

発音とリズム —— 学校文法を超えて (2) ——

平 出 昌 嗣

千葉大学・教育学部

Pronunciation and Rhythm —— Beyond School Grammar (2) ——

HIRAIDE Shoji

Faculty of Education, Chiba University, Japan

日本語は母音優位の言語で、ほとんどすべての語が母音で終わる。発音は胸式呼吸で、語感は穏やかで柔らかなものになる。英語は子音優位の言語で、基礎的な語の8割は子音で終わる。発音は腹式呼吸で、破裂音や摩擦音があるため、語感は強く鋭いものになる。リズムは、日本語は一語一語を同じ強さ、同じ長さで発音し、高低アクセントがある。英語は強・弱アクセントの組み合わせで成り立ち、強アクセントが一定の間隔で繰り返されるため、そのリズムに合わせて音が引き伸ばされたり短縮されたりする。この音とリズムは文芸に反映し、日本語は和歌・俳句や歌舞伎のセリフなど、七五調や四拍子に合わせて文が作られる。英語は詩やシェイクスピアのセリフなど、強弱のアクセントの組み合わせでリズムが作られ、そこに言葉が当てはめられる。背後には稲作文化の安定志向、牧畜文化の前進志向がある。

キーワード：発音 (Pronunciation) リズム (Rhythm) 日本語 (Japanese) 英語 (English) 比較 (Comparison)

日本語と英語は発音が非常に異なる。日本語は母音中心の言語のため、その話し方は、多く息を吐く必要のない穏やかでゆっくりとした話し方になる。英語は子音中心の言語のため、たくさん息を吐いて破裂音や摩擦音を出す必要があり、その話し方は強く鋭く早いものになる。この話し方の違いは人間のあり方とも係わる。日本語の穏やかな話し方は、自己主張を避け、人との和を重んじるあり方に適したものになる。また英語の強調的な話し方は、自己を重んじ、自分の考えをはっきりと外に表そうとするのに適したものになる。従って、話し方に条件づけられて、日本人は控えめで物静かになり、西欧人は行動的で積極的になると言ってもいいくらいである。

1. 発 音

言葉は、発音上の、これ以上は分解できない最小の単位に分けることができ、それを音節 (syllable) といって、母音を一つ含む。日本語の場合、その音節の特色は、「空」の「そ」(so)「ら」(ra)、「花」の「は」(ha)「な」(na)のように、一つの子音に一つの母音がついて、必ず母音で終わることである (例外は撥音 (はねる音)「ん」と促音 (つまる音)「っ」の二つで、どちらも和語ではなく、漢語と共に入ってきたもの)。また「そ」(so)は、英語のように、子音 (s) と母音 (o) に分けることはできず、完全に融合しているので、「そ」で一つの独立した音になる。さらに英語のような強弱のアクセントはなく、代わりに高低のアクセントがある。例えば「そら

(空)」は「そ」が高くて「ら」が低く、「はな (花)」は「は」が低くて「な」は高くなる。日本語はその高低アクセントの違いで単語を識別する。だから、橋と箸、雨と飴、神と紙、海と膿のように、アクセントが違ふとまったく別の語になる (ただしアクセントの高低は関東と関西ではしばしば逆転する)。イントネーション、つまり文全体に行き渡る声の上がり下がり調子は、日本語の場合、疑問文は文末を上げ、命令文は下げる傾向があるものの、そう強く感情を反映することはなく、概して平坦である。つまりイントネーションの度合いが弱く、かつ一語一語を同じ強さ、同じ長さではっきり発音するから、そのリズム感はタタタタタタといった平板で単調なものになり、いわばお経を聞く感じ、あるいは木魚を連続して叩く感じになる。

一方、英語は、sun, mouth, big, short, sleep, laughなど、子音で終わる語が圧倒的に多い。日常で使う基礎的な語彙では8割以上が子音止まりである。name, timeなど母音表記で終わる語も、昔はその末尾の母音をちゃんと発音していたが、今では消失し、子音で終わる形になっている。ゲルマン系の語は第一音節にアクセントがあるため、語尾の第二音節の母音は弱音化し、消滅してしまうためである (ただしドイツ語では残る)。さらにtextの/kst/, strangeの/str/, twelfthの/lfθ/のように、日本語にはない子音の連続音がある。日本人には発音しにくいので、例えばroadsはrose, cardsはcarsのようになってしまう。発音上の最小単位である音節は、summerがsum-と-merに分かれるように、一音節には必ず母音 (あるいはlittleの-tleのような母音相当語) を一つ含むが、日本語が「子音 + 母音」であるのとは異なる

連絡先著者：平出昌嗣 hiraide@faculty.chiba-u.jp

り、多く「子音+母音+子音」の形を取り、「子音+母音」、「母音+子音」などの形を取ることもある*。アクセントは日本語にはない強弱アクセントで、summerなら第一音節のsum-を強く発音し、第二音節の-merは弱く発音する。そして日本語ではアクセントの高低によってその語を認識するように、英語ではアクセントの強弱によってその語を認識する。だからアクセントが違ってしまえば、発音は正しくても認識されないこともある。音節の数は、日本語が112であるのに対し、英語は三千を超えると言われる（数え方によっては万単位）。文のレベルでのイントネーションは、アクセントがタ・タン・タ・タン・タ・タ・タンといった強弱がついて波打つような感じになり、また話し手の感情を強く反映するから、全体としてリズムカルで、歌う感じ、あるいは踊るような感じになる。

*学術上、日本語の「子音+短母音」を拍（モーラ）、英語の「子音+母音+子音」（母音は重母音・長母音を含む）を音節と呼んで区別するが、ここでは便宜上、音節という語で統一する。なお日本語でも、東京語では草、月などのウ音はksa, tskiのように無声化しやすい。ウの発音の際、関西語と違い、唇を丸めないため。

ここで母音と子音の違いを明らかにしておく必要がある。母音とは、発音時において、肺からの空気の流れが、喉にある声帯を振動させ、声となった後、唇や歯や舌などに邪魔されないで、そのまま口の外へ流れ出るときの音である（vowel（母音）は「声」の意）。だから、明るく、スムーズで、穏やかな語感を与える。母音の数は、日本語では、「あ・い・う・え・お」の5つ、英語では、分類の仕方により異なるものの、短母音は16、重母音（二重母音や三重母音）は10で、計26に及ぶ。30を超える数え方もある（「あい」は日本語では母音二つだが、英語のaiは二重母音で一つの母音）。日本語は、母音の数こそ少ないものの、ほとんどの音が母音で終わるため、全体的に明るくきれいな響きを与える。母音は唇や舌などに邪魔されずに外にスムーズに出ていく音であるから、口の形や舌の位置などの加減により、理論的には無数の音が考えられる。しかし日本語は「あ・い・う・え・お」の5つの形にまとめ、単純化したのに対し、英語は16~26に細分化したことになる（ただし奈良時代には母音は8つあったと言われる）。日本人は5つの母音を正しく発音するよう訓練されるから、それ以外の母音は雑音になり、数多くある英語の母音はうまく聞き分けられない（例えば日本語の「あ」に相当する音は/a/, /æ/, /ʌ/, /ɑ:/の四種類）。

一方、子音とは、発音時において、肺からの空気の流れが、唇や歯や舌や喉で邪魔されて、摩擦や破裂や閉塞を引き起こすことで生じる音である（consonant（子音）は「（母音と）一緒に発音する」の意）。声帯を震わせれば声（有声音）になり、震わせなければ息の音（無声音）になる。子音の数は日本語では15、英語では24におよぶ。子音も、母音と同様、理論的には無数の音が考えられるが、母音と同様、日本語は単純化され、英語は細分化されていることになる。日本語は、「ん」を除き、子音で終わることはなく、母音と結合して母音の音で終わるか

ら、摩擦や破裂の度合いは小さい。しかし英語の場合は子音で終わる語が多いから、その語感は強く鋭かったり、こもって鈍かったりする。

例えばmouthの/θ/の音。発音の仕方は、上の歯と下の歯の間に舌先をはさみ、その狭いすきまから勢いよく息を吐き出すときの摩擦音になる（/θ/を/s/と発音してしまうと、mouth（口）はmouse（ねずみ）に化け、earth（地球）もarse（尻）になってしまう）。stopの/p/は両唇を閉じて息をせき止め、一気に破裂させるときの音で、日本語の「ぷ」よりも破裂の度合いが強い。teaの/t/は舌先を歯茎の裏につけ、空気をせき止めてから破裂させ、keyの/k/は喉と奥舌で空気をせき止めてから破裂させる。knifeの/f/は、下唇に軽く上の歯を当て、そのすきまから勢いよく息を吐き出すときの摩擦音である。声帯を震わせて声を出せば/v/の発音になる。pearlの/l/音は、舌先を口蓋に当てて壁を作り、息を吐き出したときの音で、空気は舌の壁により妨げられ、脇を通して外に流れる。/l/はその時のこもる音になる。roseの/r/は、舌先をどこにもつけない、口の奥にそらしぎみにして、その狭いすきまから息を出すときの音になる。warmの/m/は、上下の唇を閉じてしまい、空気を鼻に抜けさせるときに生じる音で、鼻音というこもった音になる。このように英語の子音は空気の流れを妨害することで破裂や摩擦や閉塞といった音を生み出す。ちょうど日本語で単語の最後の母音を聞いてその単語を認識するように、英語も最後の子音を聞いてその単語を認識するから、無声音であっても、子音は相手に聞こえるように響かせる必要がある。

ここで呼吸法が問題になる。日本語は、発声しやすく聞き取りやすい母音が多く、かつ抑揚のない単調な話し方だから、息の出方の弱い胸式呼吸で話すことが多い。特に女性の場合はそうだと言う。しかし英語は、空気を勢いよく破裂させたり摩擦させたりする子音が多く、かつアクセントやイントネーションがあるから、強く豊かに息の出る腹式呼吸でないと、はっきりときれいに発音できない。とりわけ末尾の子音がknifeのような無声音だと、遠く離れたところにいる相手には伝わらなくなってしまう。日本人の話し方はよく小声でぼそぼそと話すと言われるが、それはそうした呼吸法と係わっている*。

*日本語と中国語の比較もおもしろい。中国語は36の母音、21の子音から成り、その組み合わせで405個の発音がある（日本語は51音）。さらに、日本語と同じ音の高低で単語を区別するものの、同じ音でも四つの抑揚によって四つの異なった意味になるから（四声）、その上がり下がり具合は日本語よりもはるかに大きく、英語と同様、腹式呼吸により、日本語の倍近い声量で話す必要がある。話し方は性格にも影響を与える。比較すれば、英語や中国語は人を積極的、情熱的、あるいは感情的にし、日本語は人を穏やかで落ち着いたものにする。

以上が発音の相違だが、これが単語や文のレベルになると、同じ内容を言い表すのに、日本語は英語よりも音節が多くなるという特徴が出てくる。単語だと、「空」は2音節、「笑う」は3音節、「大きい」は4音節だが、英語では、sky, laugh, bigで、すべて1音節になる。

文だと、「早く走れ」は6音節、「気をつけて」は5音節だが、英語では、run fast, look outで2音節、「すみませんでした」は8音節、「わたしがそれをします」は10音節だが、英語では、I'm sorry, I'll do itでそれぞれ3音節になる。つまり英語ではテンポよく簡潔に言えるのに、日本語だと時間がかかってしまう。この制約から、日本語の文表現は省略や暗示が多く、英語は全体を言葉ではっきりと表現できる。I hate youは、「わたしはあなたが嫌いです」は冗長だから、主語も目的語も省いて、「嫌い」となる。「春はあけぼの」は、「春はあけぼのが一番よい(をかし)」であり、英訳すれば、In spring it is the dawn that is most beautiful (By Ivan Morris)となるが、体言止めにすることで簡潔にまとまり、余韻が出ている。このように、発音の仕方が文章表現を条件付けている。

2. 母音の変化

英語も日本語も母音の扱いが歴史的に大きく変化している。ここではその問題を扱う。

まず日本語(和語)では、奈良時代、濁音は語頭に来ないという法則があり、澄んだきれいな音を求める傾向があった。ラ行音も語頭には来なかったが、それは濁音のダ行音に近いため、あるいは弾音の鋭い響きのためであろう。撥音や促音など、漢語由来の音もまだなかったから、強く鋭く響く音は避けられ、穏やかに響くきれいな音が好まれたことになる。また語頭を除き、母音連続(子音+母音+母音)が避けられたのもこの時代の特徴で、あらいそ(荒磯)→ありそ、かどい(門出)→かどで、はるあめ(春雨)→はるさめ、のように母音を隠したり、ア行のほかに、その代用として、ヤ行(ja, ju, je, jo), ワ行(wa, wi, we, wo)の半母音の行があった。だから「しおる(萎る)」は「しをる」, 「ほほえむ」は「ほほゑむ」として母音を回避できた。やはり、裸のままの母音ではなく、ちゃんと服を着た、つまり子音と母音の結び付いた、はっきりと響くきれいな音が好まれたのであろう。この感覚は現代人にはよく分からないものの、ただ今日でも、具合(ぐあい)を「ぐわい」, 沢庵(たくあん)を「たくわん」と言うように、あるいは「おーきー」(大きい)よりも「おほきなり」の方が言葉がくっきりと響くように、母音連続はきれいに発音できない側面があり、古代人はそれをことごとく避けたのであろう。

その後、中国から入ってきた漢字音が広まるにつれて、この傾向は崩れていく。というのも、漢字音は達磨(だるま), 学問(がくもん), 下女(げじょ), あるいは留守(るす), 乱舞(らんぶ)のように語頭に濁音やラ行音が来るし、才芸(さいげい), 東西(とうざい)のように母音連続も許すからである。さらに、平安時代には「騒ぎて→騒いで」のようなイ音便や「おとひと(弟)→おとうと」のようなウ音便、和語にはなかった撥音便(呼びて→呼んで)や促音便(取りて→取って)なども生まれてくる。鎌倉時代にはヤ行, ワ行がア行に統合され、母音連続は大幅に許容されていった。それでも、古語一般を通じて、会うは「会ふ」, 薫るは「かをる」, 家

は「いへ」, 氷は「こほり」, 「多い」は「おほし」のように、和語は基本的には母音連続を避けた(「愛す」のような漢語は除く)。

時代も明治になると、今度は英語が入り込み、ヴァイオリン, ティーム, フィルムのような英語の発音に基づく新しい表記が現れると共に、文体も話し言葉に基づく言文一致体が変わってくる。戦後は現代仮名遣いが定められ、発音どおりの表記が重んじられて、母音はよく使われるようになっていく。ただし、「私わおーきーほーのまんじゅーお食べよー」の表記は「私は大きい方の饅頭を食べよう」となり、ある程度は伝統的表記に拠っている。

一方、英語における大きな変化は、15世紀から17世紀の長きにわたってゆっくりと起こった、大母音推移と呼ばれる母音の体系的な変化である。中英語までは、母音文字〈a, e, i, o, u〉は短音と長音の二つの読み方があったが(例えばaなら/a/と/a:/), このうち〈a, e, i, o〉は、長音の方が/ei/, /i:/, /ai/, /ou/に変わった。uについては、単音が/ʌ/, 長音がouの表記で/au/となった(例house)。ただし短音ではフランス語の影響で/ju:/となる。

なぜこのような変化が起こったのかは今もって不明である。ただ、外的な要因として、中英語期にフランス語が英国を支配していたことがある。本来なら自国の言語文化を守り、導くべき知識階級はフランス語を話し、英語を省みなかったから、英語という言語は規範や中心を失い、分散してさまよう宿命に置かれた。しかしその一方で、そのことで、伝統の制約に縛られず、自由に発展することもできた。実際、文法面では文法的性や活用語尾の消失など、ほかのヨーロッパ語には見られない劇的で根本的な変化を遂げる。もし英語が知識階級によりしっかりと国語としての地位を維持していたとしたら、これほど伝統をかなぐり捨てて発展することはできなかったであろう。

母音変化の内的な要因としては、古英語の後半に起こった変化が重要になる。即ち、強アクセントのない語末の母音は弱音化して、すべてeという語尾で表されるようになり、そのeも、表記としては残るものの、発音はまったくされなくなった。例えばtimeの古形はtimaで、/tí:ma/と発音したが、それが/tí:mə/となり、そして/tím/となった。そしてその状態でフランス語支配の時代となり、発音の変化はいわば放置されることになる。そして英語が公用語としての地位を取り戻すと、再び言語に対する意識が活発に動き出し、/tím/は/táim/へと変わり、それで定着する。

なぜそのような変化が起こったかは謎のまま残っているが、一つの考え方として、発音が変わったことで、同じ発音を持つ別の単語と混同が起こり、なんらかの形で区別する必要があったということがある。例えばshapeを/ʃapə/から/ʃap/に変えれば、sharpとの混同が起こる。同様に、makeはmark, graceはgrass, faceはfarceと発音が重なり、あるいは、likeとleak, wideとweed, lifeとleaf, hateとheartなども発音が似て紛らわしくなる。表記を見れば違いは分かるものの、実際の会話では耳から入る音だけであるから、発音上では誤解が起こり

やすい。そうした混同に対し、フランス語支配の下では何もできなかったが、独立してからは、国語意識の高まりと共に、あいまいな語を区別しようとする力が働いたと考えられる。

3. リズム

次にリズム。英語の話し方は強弱アクセントであり、冠詞や前置詞、接続詞、代名詞、助動詞といった機能語のところは弱く、かつ短く発音され、名詞や動詞や形容詞など、内容語のところは強く長めに発音される。そしてその強いアクセントは、文を通し、一定の間隔を置いて繰り返され、それが英語特有の規則正しいリズム感となる。例えばHe says he wants to go to the sea for a changeという文は、強く発音される音節を太字で示すと次のようになる。

He **says** he **wants** to **go** to the **sea** for a **change**.

これはリズムとすれば、タ・タン・タ・タン・タ・タン・タ・タ・タン・タ・タ・タンというようになる。リズムというのは決まった時間の繰り返しであるから、強アクセントと強アクセントの間の時間はほぼ同一になる。だからその間に弱い音節がいくつかある場合は、早く短く発音したりしてリズムを保つ。その際に、なめらかな音にするために音に変化が起こり、連結(far away /fa:rəweí/)、同化(meet you /mítʃu/)、脱落(good friend /gufrénd/)という現象を生じる。

文のレベルではイントネーションがあり、これは音の強弱ではなく、音の高低によって作り出される。意味のまとまりの最後の強勢音が高く発音され、最後は下がる(疑問文は上がる)。日本語で、「あのね、きのうね、家でね……」と言えば「ね」の箇所が上がるが、それに相当しよう。次の例では「/」で区切った箇所が意味上の一つのまとまりを成す(上線部は高く発音されて下がる)。

He says / he wants to go to the sea / for a change.

一方、日本語は仮名一語が一音節になり、一語一語を同じ長さ、同じ強さで話すから、タ・タ・タ・タ・タ・タ・タという単調で平板なリズムになる。一語一語ははっきりと発音され、英語のような音の連結や脱落はそれほど起こらない。ただし高低アクセントがあり、緩やかな変化がある。日本語の高低アクセントの原則は、意味を持った単語(名詞・動詞・形容詞など)は、必ず第一音節と第二音節の高さが異なるということである(ただし全国共通語となった東京アクセントの場合で、京都アクセントには当てはまらない)。「はは(母)」だと、第一音節の「は」が高く、第二音節の「は」が低くなる。「ゆめ(夢)」だと逆に、「ゆ」が低く、「め」が高くなる。動詞では、「当たる」は「あ」が低く、「たる」は高い、「生きる」は「い」が低く、「き」で上がり、「る」で下がる。この規則によって、高低の動きにより、単語の始まりが明確にわかる。そして、もう一つの原則として、一度下がった音は、その単語の中では再び上がることはないというものがある。従って、どの単語にも、英語の強アクセントに相当するような、高く上がる箇所があることになる。助詞・助動詞は前の語の高さを引き継ぐか、あるいは下がる(ただし一語からなる語には例外があり、手、

絵、木では続く助詞・助動詞は下がるが、戸、葉、日では逆に上がる)。「彼は気晴らしに海へ行きたいと言う」という文の高低アクセント(イントネーション)は次のようになる(下線部は低アクセント、上線部は高アクセント)。

かれは きばらしに うみへ いきたいと いう。

この高低アクセントは英語ほど規則的で明確なリズムではないが、それでも語句のまとまりごとに、緩やかな波のようにうねっており、棒読みしたときと違って、ある心地よさを感じさせる。それが日本語のリズム感になる。

さらに日本語は一音節と二音節の組み合わせで音がまとまるという特徴がある。名詞は一音節の語(火, 目, 木)や三音節の語(光, 命, 左)もあるが、圧倒的に多いのは二音節の語である(春, 風, 星, 空, 朝, 霧, 川, 岸)。二音節の語の組み合わせで、四音節の語も多く作り出せる(春風, 星空, 朝霧, 川岸)。和語だけでなく、漢字熟語も二音節の組み合わせが多い(観察, 天体, 睡眠)。三字熟語(不可能, 全世界など)もあるが、多いのは四字熟語である(無我夢中, 四苦八苦, 以心伝心, 自業自得, 弱肉強食)。名前も、井上・一郎のように、姓も名も四音節が多い(中国人は李・華のように姓も名も一音節が多い)。漢字は中国語としては本来、一字一音節であるが、日本では二音節になりやすい。例えば「来」(lai)の二重母音(一音節)は「らい」, 「学」(gak)(一音節)は母音が追加されて「がく」という二音節になる(カタカナ語も同じで、flightは一音節だが、日本語化されると子音には母音がついて「フライト」と四音節になる)。助詞の多くは一音節である(は, が, の, だ)。だから「山へ」は、三音節ではなく、二音節+一音節(やま・へ)と数える。「光が」は、「ひか・りが」となり、二音節+二音節となる。一方、動詞は三音節が多くなる(歩く, 話す, 食べる, 遊ぶ, 学ぶ)。しかし活用したり、助詞・助動詞がつくことで、「光・る」, 「光・れば」と分解する。語幹の部分(「光(ひか)」)は基本的に二音節である。この分け方に従うと、先の文は次のようになる。

かれ・は・きば・らし・に・うみ・へ・いき・たい・と・いう。

助詞(は, に, へ, と)は一語で独立しやすいが、そこは意味の切れ目になり、その後に一休止を入れやすくなる。

このリズム感が音楽性を持つと、俳句や和歌などの七五調の文芸表現へと結晶する。例えば「夏草や兵(つわもの)どもが夢の跡」(芭蕉)だと、次のようになる(□は休止を表す)。

なつ・くさ・や・□/つわ・もの・ども・が/ゆめ・の・あと・□

五音の後には休止(余韻)が入る。だから四拍子に支配されていることになる。歌舞伎、狂言などの名ぜりふもこの七五調のリズムに従う。『枕草子』の「春はあけぼの……夏は夜……秋は夕暮れ……冬はつとめて」も同じリズムであるし、盲目の琵琶法師の語る、「祇園精舎の鐘の声、諸行無常の響きあり」(『平家物語』)も背後にあるのは四拍子のリズムである。現代だと、童謡や唱歌(「海は広いな大きいな」「夕焼け小焼けで日が暮れて」「柱の傷はおとしの」), あるいは演歌(「あなた変わり

はないですか」「水の流れに花びらを」)などもこのリズムに従う。五と七の語数、あるいは四拍子は、日本語がもっとも心地よく響くリズムである。だから、意味は分からなくても聴覚的に心地よい感覚を与える。三三七拍子も、休止が一拍になるので四拍子になる。

英語の場合は強弱アクセントだから、強弱の組み合わせが一単位となり、それが規則正しく続くと心地よい美的効果が生まれる。

My **heart** / is **like** / a **sing**-/ing **bird**./

Whose **nest** / is **in** / a **wa**-/tered **shoot**.

(Christine Rossetti)

この文は「弱音節+強音節」を一単位とし、それが四回繰り返され、その形が次の行にも及ぶ。その整って安定したリズム感が英語の詩になる。英詩にはさらに三ビートのリズムがある。

As we **rush**, / as we **rush**, / in the **Train**,

The **trees** / and the **hous**-/es go **wheel**-/ing **back**.

(James Thomson)

二ビートが交ざるものの、全体としてはタ・タ・タンという三ビートのリズムになるから、スピード感のある軽快な印象をかもし出す。英詩はこのように、弱強や弱弱強などのリズムがあり、それが一行だけでなく、複数の行にわたって規則正しく繰り返されることで快さが生まれる。詩だけでなく、童謡 (Humpty Dumpty sat on a wall: Lucy Locket lost her pocket), ポピュラーソング (Moon river, wider than a mile: Oh Danny Boy, the pipes, the pipes are calling) などでも英語独特のリズムが支えている。

英語の三拍子のリズムは、歴史的には、西欧にはあって、日本にはなかったリズムになる。音楽でも、西欧にはワルツやメヌエットなどの三拍子のリズムはあるが、日本にはなかった。この違いは西欧独自の文化と係わる。自然界に脈打つリズムとは基本的に二拍子、あるいはその倍数の四拍子である。歩く時の右足と左足のリズム、吸う・吐くの呼吸、昼と夜 (陰と陽)、満ち潮と引き潮、生と死、男と女、寒と暖 (春夏秋冬) など、自然界は二拍子で動いている。三拍子のリズムは限定され、馬が走る時のリズム、それもキャンター (普通駆け足) という走り方の時に生まれる。キャンターとは人馬一体となった、人体への振動が小さい、一番快適な走り方になる。西欧は牧畜文化であり、馬に乗っての移動が遠い昔から生活に浸透していた。だから三拍子は、西欧人にとっては生活に根づいた馴染みあるリズムであった。この三拍子は、二拍子が安定のリズムなら、外へ踏み出す前進のリズムになる。それは西欧の生活や思想にも影響しており、ホップ・ステップ・ジャンプという三段跳び、あるいは大前提・小前提・結論という三段論法や正・反・合という弁証法といった思考方法などにも反映している。

一方、日本は土地に根づいての稲作文化であり、二拍子のリズムに支えられることになる。

4. 作品例

言葉が持つ音とリズムは、詩歌に結実する。英詩も和歌も言葉の音楽であり、それぞれの言語の特徴を生かし

て作られているから、その特徴を端的に見ることが出来る。いくつか例を見る。

まず英詩の場合、その音楽的要素を構成するのはリズムと韻 (ライム) である。リズムは弱アクセントと強アクセントの組み合わせで作られ、韻は脚韻を中心に、文中にも置かれて、エコーの感覚を作り出す。強アクセントを太字で表すと、次のようになる。

Twinkle, twinkle, little star,

How I wonder what you are.

Up above the world so high,

Like a diamond in the sky.

(Nursery rhyme)

この詩は、「強音節+弱音節」の組み合わせを一単位に、それが各行とも4回繰り返されている (最後の弱音は省略され、間を作る)。だから4拍子のリズムになる。音楽でいうなら、4分の4拍子で、8分音符2個の組み合わせが4回続き、それで1小節 (1行) となる。このリズムは、足なら、右、左、右、左、右、左というように、リズムカルに前へ進み出る感覚になる。脚韻はstarとareの/ár/, highとskyの/ai/であり、さらに文中では一行目のtwinkleとlittleの/i/と/l/, 二行目のwonderとwhatの/wʌ/, その/ʌ/音を引き継いで三行目のUpとaboveの/ʌ/, 3、4行目のhigh, Like, diamond, skyの/ai/が韻になっている。韻は前進に伴うエコーであり、リズムカルな歩みを支え、それを色づける。

The **sun** does **arise**,

And make **happy** the **skies**.

The **merry** bells **ring**

To **welcome** the **Spring**.

The **skylark** and **thrush**,

The **birds** of the **bush**,

Sing **louder** **around**,

To the **bells'** cheerful **sound**.

(William Blake)

英詩の特徴は、その形式の多様性である。和歌には5・7・5・7・7の形しかないが、英詩は一つの形にとらわれず、内容に合った自由な形式を取れる。この詩では、各行は二つの部分から成り立ち、前半は弱・強、あるいは弱・弱・強のリズムだが、後半はすべて弱・弱・強に統一されている。一行は強アクセントは2つだから2拍子のリズム、音楽で言うなら、基本が弱弱強でそれが2回繰り返されるから、8分音符が6個あって1小節となる形、つまり8分の6拍子になる。韻は各行の終わりで2行ずつ踏まれ (arise/skies, ring/Spring, thrush/bush, around/sound), まとまりを与えられている (thrushとbushは末尾の表記が重なる視覚韻)。文中には6行目のbirdとbushの/b/, 7、8行目のlouder, around, soundの/au/の韻などがある。

But **soft!** What **light** through **yonder** **window**
breaks?

It **is** the **east**, and **Juliet** **is** the **sun**.

Arise, fair **sun**, and **kill** the **envious** **moon**,

Who **is** already **sick** and **pale** with **grief**,

That **thou**, her **maid**, art **far** more **fair** than **she**.

(Shakespeare)

シェイクスピア『ロミオとジュリエット』のロミオのセリフ。一行は弱強のアクセントで構成され、それが5回連続する。だから今度は5拍子になる。音楽なら4分の5拍子で、弱強（8分音符二つ）が5回連続して1小節となる。この4分の5拍子は音楽ではあまり使われないが、英語の詩では一番安定した力強いリズムであり、よく使われる（音楽では躍動感あるリズムになる）。劇なので脚韻はないが、1, 2行目のsoft, What, light, it, east, Julietの末尾の/t/音、3行目のsun, moonの/n/音、5行目のfar, fairの/f/音がエコーしており、まるでロミオのあふれる恋心を反映するかのように、きれいな音が豊かに響き渡っている。

このように英語のリズムは多様である。弱強で構成されるから歩く感じ、あるいは跳ねる感じであり、どれも心地よく、そのリズムに乗って言葉が展開していく。その展開をさらに韻が支えて余韻を響かせている。

次に日本語の作品を見る。

荒海や佐渡（さど）によこたふ天（あま）の河
（松尾芭蕉）

俳句は5・7・5だが、その背後には4拍子のリズムがあり、安定している。音楽で言えば4分の4拍子で、3小節から構成されている。第1・第3小節は8分音符を5回繰り返して休符（あるいは5音節目を4分音符にして休符）、第2小節は8分音符を7回繰り返して休符になる。英詩のように足で取るリズムではなく、手で取るリズムになる。この句は用言では終わらず、体言止めになっているが、いわば流れをせき止めることで、まるでしぶきが飛び散るように余韻・余情があふれ出す。その結果、「荒海や」の「や」の詠嘆の助詞と合わせて、地上の心すさぶ悲しみ（佐渡は流罪の地だった）をおおう天の無窮の静けさ、雄大さが感じられる。これは日本語の話し方が、控えめではっきりと語らず、暗示的なことと係わる*。

*「荒海」と「天の河」にア音の頭韻がある。和歌は語数が限られているから、英詩や漢詩のような押韻はあまり行われない。ただ頭韻は時々見られ、例えば、「滝の音は絶えて久しく なりぬれど 名こそ流れて なお聞こえけれ」（大納言公任 百人一首）では「た」と「な」の頭韻がある。英詩も古英語では頭韻がすべてで、Swa sceal geong guma gode gewyrcean / fromum feohgiftum on fæder bearme (Beowulf 20-21) のように語頭で韻を踏む。脚韻は中英語でのフランス詩の影響を受けて支配的となり、頭韻に取って代わる。なお漢詩は脚韻のみ。

続けて和歌。

春の夜の 夢の浮き橋 とだえして
峰（みね）にわかるる 横雲の空（藤原定家）

和歌も音楽で言えば4分の4拍子で、5小節から成る。この句も体言止めで余韻が広がる。日本語の特徴は、押韻ではなく、余韻であり、はっきりと言葉に出さないことによってある雰囲気漂い出る。この歌にはさらに縁語がある。「とだえ」と「わかる」は引き離すことで、男女の別れを暗示する。さらに「夢の浮き橋」が『源氏物語』の最終巻の題名であることで悲恋を暗示する。このように、字面は明け方の描写で、恋のことなど一言も書いてないが、暗示により強い余情が漂い出ている。やはり、言いたいことを直接は言わず、それとなくほのめかす日本語の話し方に通じる。

東海の小島の磯の白砂に
われ泣きぬれて
蟹とたはむる（石川啄木）

この歌も、詩人がなぜ泣くのか、その理由は分からない。しかし、東海という大きな世界から、小島となり、白砂となって視界がどんどん縮められ、ついには小さな蟹となることで、詩人の落ち込んでいく心理が暗示される。それが大きな夢の喪失なのか、生活の行き詰まりなのかは分からない。しかし「の」の連続による視界の急速な縮小によって、直接的な言葉では表せない心の動きを感じさせる。このように俳句や和歌は字数が限られていることで、暗示力を最大限に出そうとする。

月も朧（おほろ）に 白魚（しらうお）の
簞（かがり）も霞む 春の空
つめてえ風も ほろ酔いに
心持よく うかうかと
浮かれ鳥（がらす）の たゞ一羽
畔（ねぐら）へ帰（けえ）る 川端で
棹（さお）の雫（しずく）か 濡手（ぬれて）で泡
思いがけなく 手に入（い）る百両

（河竹黙阿弥『三人吉三巴白浪』）

これは歌舞伎のセリフだが、字数制限がないから自由に書ける。しかしやはり七五調、四拍子で貫かれ、体言止めがあり、また「かがりもかすむ」「うかうかと浮かれ」のように同じ音の繰り返し（頭韻）がある。日本語は強弱のリズムがないため、この七五調・四拍子が基本になる。また書き方も、事実をストレートに述べるのではなく、叙情・余情に重きが置かれている。

こうした定型文に対し、近代詩は音数に捉われない自由な詩をめざすが、日本語の特徴として、やはり叙情性が前面に出る（詩というジャンルは西欧から。それまでは漢詩と和歌）。表現形式こそ違え、叙情性は日本の文化、あるいは日本人の主観性の強さから出てくるものであろう。

（続く）