

タイトル	歌人の朗読にみる近現代短歌の拍感覚
著者	山田，航；YAMADA, Wataru
引用	北海学園大学人文論集(79)：170(一)-146(二五)
発行日	2025-08-31

歌人の朗読にみる近現代短歌の拍感覚

山田 航

1 はじめに

現代短歌は朗読されるとき、四拍子のリズムを採用することが多い。別宮貞徳は『日本語のリズム』（講談社、一九七七年）にて、短歌のリズムについて「五七五七七といながら、時間的な長さによれば八八八八八ということになる⁽¹⁾」と指摘し、古歌「八雲立つ 出雲八重垣 妻ごめに 八重垣つくる その八重垣を」を題材として次のような音符形式で表記している（第1図）。

このような譜割りによる拍の感覚自体は、現代でも短歌の朗読法としてごく一般的なものである。本論では別宮が提唱するこの譜割りのリズムを「別宮説四拍子」と称することにする。川本皓嗣『日本詩歌の伝統 七と五の詩学』（岩波書店、一九九一年）をはじめ、定型詩のリズムを論じた文献の多くはこの四拍子説を踏襲している⁽²⁾。

しかしこの別宮説四拍子は、明治期生まれの歌人たちが実演してみせた朗読の拍の取り方には、必ずしも当てはまっていない。『現代短歌朗読集成 耳で聴く短歌文学一〇〇年^{アンソロジー}の詞集』（同朋舎メディアプラン、二〇〇八年）に収められている明治期生まれの歌人の自作朗読には、この四拍子のリズムとは異なっているものがある。

この『現代短歌朗読集成』は岡野弘彦、篠弘、岡井隆、馬場あき子、佐佐木幸綱の五名が監修を担当した全四巻の

CDで、近現代の歌人五二名による自作朗読の音声収録されている。佐佐木信綱、尾上柴舟、太田水穂、窪田空穂、与謝野晶子、斎藤茂吉、前田夕暮、北原白秋の八名の朗読については、一九三八年（昭和十三年）七月から一〇月にかけて録音された、日本コロムビア制作によるレコードがもとになっている。戦後には、一九七七年（昭和五十二年）にカセットテープ四本から成る『現代歌人朗読集成』（大修館書店）が制作され、木俣修、前川佐美雄、坪野哲久、塚本邦雄、山中智恵子、前登志夫、寺山修司らの音声が残されることになった。⁽³⁾

本論ではこの『現代短歌朗読集成』を主たる音声資料として、近現代の歌人が持っていた拍感覚に変化が生じるようになった時期について考察していきたい。

2 明治期生まれ歌人の朗読の検討

ここでは『現代短歌朗読集成』に収録されている歌人の自作朗読を一拍ごとに分け、半拍の間の部分を「・」と表記し、リズム譜として表す。条件を揃えるために、引用する歌はすべて冒頭に朗読している二首を抜き出している。⁽⁴⁾

a) 佐佐木信綱

建業の冬の城壁くろずめる寒きかげゆくわが驢馬の鈴

一けん一ぎょう一のー・一ふゆの一じょう一へき一・一・一くろ一ずめ一るー一・一・さ一むき一かけ



第1図

別宮貞徳『日本語のリズム』（一九七七年）より

(二)

一 ゆく・一 わが一・一 ろば一のす一ず・一
 道の上に残らむ跡はありもあらずもわれ^{うし}度みてわが道ゆかむ
 一 みち一のう一えに一・一 のこ一らん一・一 あと一は一・一・一 あ一りも一あら一ずも一・一 われ一・一
 つつ一しみ一て・一 わが一みち一ゆか一ん・一

『現代短歌朗読集成』に収録されている歌人で最も生年が早いのは佐佐木信綱（一八七二年生）である。信綱は四拍子に近いリズムでの朗読を行っており、四拍子のリズムによる朗読そのものは明治初期からあったことを示している。一方で、二句目の後に二拍程度の長めの間を置くのが特徴であり、これは後々に登場する四拍子の朗読にはみられない傾向である。「わが」「われ」など一人称の後に間を置く例がみられ、そのためにしばしば四拍子の安定が崩れる。メロディの高低差はあまり付けず、間の取り方で朗詠としての演出をみせている。「ありもあらずも」のような字余りの箇所もそれほど早口にはならず、八分音符のリズムをおおよそ保っている。

b) 尾上柴舟

夕暮の空に富士あり我心尽くところなく旅の道ゆく
 ゆ一う一ー一ぐれ一のお一ー一・一 そ一らに一い一ー一ふじ一あり一い一ー一・一 わが一こお一ー一ころ一ー一・一
 つく一う一ー一とこ一ろな一く一ー一・一 たび一のお一お一ー一みち一ゆく一う一ー一
 大空の色も深さもかはらねばまたわが涙落つるなりけり
 お一お一ー一ー一ぞら一のお一お一ー一いろ一も一ー一ふか一さあ一もお一ー一かわ一らあ一ーねえ一ばあ一ー・一・一 ま
 たわ一があ一ーなみだ一あ一ーおつる一う一ー・一 な一りけ一り一ー一

尾上柴舟(一八七六年生)はもともと御歌所派歌人の大口鯛二の門に入っていたが、後に新派和歌に転向し、落合直文の「浅香社」に参加したという経歴を持つ。高らかに節をつけた、朗詠といえる朗読法を採用している。西洋音楽的なリズムに区分けすることは難しいが、二拍子をベースにしつつも三句目は三拍子のようにになっている、可変拍子に近いリズムである。このリズムは川本皓嗣が指摘するところの、三拍子と四拍子が混ざり合う「混合拍子」に似たものがあり、決まった箇所固定休止をもたない。「またわが涙」の箇所には三連符的なリズムがみられる。

c) 太田水穂

みんなみの海のはてより吹きよする春の嵐の音ぞとよます

一 みんな一 なみ一の ・ 一 ・ う一 みの一 はて一 より一 ふき一 よす一 ー ・ 一 ・ 一 ・ 一 ・ は一 ーの一 あら一 しの一 おと
一 ぞ ・ 一 とよ一 もす一

花ぐもりいささか風のある日なり昼野火もゆる高遠の山

一 は一 な一 ぐも一 り ・ 一 いさ一 さか一 かぜ一の ・ 一 ある一 ひな一 り ・ 一 ・ 一 ・ 一 ひる一の び一 もゆ一 ーる ・ 一 たか
一 とお一の や一 ま ・ 一

太田水穂(一八七六年生)の朗読も四拍子をベースとしているが、佐佐木信綱と異なる点は三句目の後に長めの間を入れていることと、下の句の始まりの音を高めにしていることである。同年生まれの尾上柴舟と異なり、語尾を伸ばすのではなく消え入るようにつと切る読み終え方をしている。『現代短歌朗読集成』に収録されている歌人のみを対象に確認するかぎり、別宮説四拍子の拍感覚に近い朗読を実践している歌人のうち、最も生年が早い。なお坪井秀人は一九七七年版の録音テープを聴いたうえで、柴舟と水穂の朗読について「まさに朗々と唸らせる〈朗詠〉」と評している。⁽⁶⁾

d) 窪田空穂

星満つる今宵の空の深緑かさなる星に深さ知られず

一ほし一みつ一うる一う・一こよ一いの一おそ一らあ一のお一ふか一米どりいい一い・一かさ一なる一ほし一に・
一ふか一さし一られ一ず一

低き星高き星とのへだたりの明らかに見ゆ緑の空に

一ひく一き一ほし一・一たか一き一ほし一との一へだ一たり一のお一・一あき一らか一に一米ゆ一・
一米どり一のー・一そら一にー

窪田空穂（一八七七年生）は四拍子を基本とする朗読であるが、三句目にこぶしのような音階を入れる点と、語尾だけでなく文の途中にも音を伸ばす箇所がみられる点が特徴的である。

e) 与謝野晶子

昨日より波浮の港にとまればならひ吹けども鶯ぞ啼く

一きの一うよ一りは一ぶの一みな一とに一とど一まれ一ばな一らい一ふ一けど一も一・う一ぐい一すぞ一なく一
笑みながら欺くやうにくづれ行く女の夏の夏のひなげし

一えみ一なが一らあ一ざむ一くよ一うに一くず一れゆ一くお一んな一のは一なの一なつ一のひ一なげ一し・一

与謝野晶子（一八七八年生）の朗読はこれまでの歌人とはっきりと異なっており、語尾で音を伸ばしたりすることなく、朗詠風のしらべをもたせながら切れ目なく続いてゆく。二拍子をベースとしているようだが、三句目のみ三拍子に

なっており、過変拍子といえるリズムである。また尾上柴舟同様に、固定休止をもたないという、「混合拍子」にみられる特徴を備えている。

f) 斎藤茂吉

ゆふされば大根の葉に降る時雨いたく寂しく降りにけるかも

— ゆう — — され — — ばつ — — だい — — こん — — の — — はに — — ふる — — しぐ — — れつ — — いた — — く — —

— さび — — しく — — ふり — — にけ — — ーる — — か — — もつ — —

朝あけて船より鳴れる太^{ふた}笛のこだまはながし^な竝^なみよろふ山

— あさ — — あけ — — て — — ふね — — より — — なれ — — ーる — — ふと — — ぶえ — — のつ — — こだ — — まは — —

— なが — — し — — なみ — — よろ — — うや — — まつ — —

斎藤茂吉(一八八二年生)の朗読は、ほぼ全ての拍で二拍目が伸びる発声をしている。西洋音楽風の採譜をするなら、付点音符であらわせるようなリズムの取り方である。語尾は伸ばさず、切れよく急に締める。基本的には四拍子のリズムであり、三句目で過変拍子となるような傾向もない。ただし「降る時雨」や「こだまはながし」の部分など、こぶしのような独特のメロディがあらわれることがある。他の歌人がおおむね全ての歌を同じようなメロディで朗読するのに対し、茂吉は一首ごとに少しずつメロディを変えている。

g) 前田夕暮

霧やがて霽るれば山はうすいろの藍をながしぬ日の色悲し

一きりーやがーてー・はーるーればーやまーはーうすーいろーのおーおーあいーをーながー
 しぬーひのーいろーかなーしー・
 日の反射はげしき山の麓行き黒き洋傘（かうも）ふかぶかとさす
 一ひのーはんーしゃーはげーしきーやまーのおーふもーとゆーきいーいー・くろーき
 こーおもーりーふかーぶかーとさーすー・

前田夕暮（一八八三年生）の朗読には朗詠風の節回しがあるが、師にあたる尾上柴舟ほど「混合拍子」的ではなく、四拍子ベースである。茂吉と同様に、ほぼ全ての拍で二拍目が伸びる発声をしている。

h) 北原白秋

深山路（みやまぢ）はおどろきやすし家鳥（いへどり）の白き鶏（かけろ）に我遇（あ）ひにけり
 一みやまーじはーあーおどーろきーやすーしーいえーどりーのおーおー・しろーきかー
 けろーにいーいーわれーあいーにーいーいーいーけーりー
 春山の尾根もとどろに燃ゆる火のたちまちさびし消ゆらく思へば
 一はるーやまーのー・おねーもーとどろにーもゆーるうーひのー・たちーまちーいー
 一さびーいしーいーきゆーらくーおもーえはー

北原白秋（一八八五年生）の朗読は朗詠調で、二拍目を伸ばして発声し、三句目にお経のようなこぶしをきかせる。茂吉に似通った読み方だが、よりメロディアスな性格が強い。

i) 土岐善磨

いま遂にここに来れりと 並び立ち 見さくる空の春のあかるさ
— いま— つい— に— ・— ここに— きた— れりと— なら— びた— ち— ・— みさ— くるう— そら— の— は
る— の— あか— るさ—

雪かがやき梅さく春ぞ 正常なる天地のちから また新たなれ

— ゆき— かがやき— ・— うめさく— はる— ぞ— ・— せいじよう— なる— うう— てんち— の— ちから— あ—
— また— あ— あら— たなれ—

土岐善磨(一八八五年生)の朗読は四拍子を基本とする朗詠調で、「見さくる」の部分などにお経のようなこぶしが入る。斎藤茂吉と同じく、一首ごとに少しずつメロディを変えている。また、「来れりと」の「れりと」、「天地のちから」の「ちから」といった箇所には三連符のようなリズムを導入した例がみられる。さらに「雪かがやき梅さく春ぞ」の「かがやき」「うめさく」は早口で収めるような詠み方で、十六分音符に近い。「うめさく」の箇所は「う」が弱起(アウフタクト)で小さく発音されており、実質的には「めさく」と聴こえる。

j) 釈迢空

ほのかにも 聞え来るかも。大宮^{おほみや}のうちの起き臥し ただしくいます

— 一ほ— の— かに— も— ・— き— こえ— くる— かも— おお— みや— の— つ— うち— の— おきふ— し— ただ— しく— う—
いま— すつ—

大宮のみほりに落す 筒井^{つつみ}の水。見つつ罷りて 夜はにひびくも

— おお— みや— の— みほ— りに— おと— す— つつ— のみ— ずつ— みつ— つ— まか— りて— え— よは—
に— いひび— くもつ

釈道空（一八八七年生）の朗読は二句目が高音になる節回しの朗詠調で、一拍単位の休符を置かずにつらつらと続いてゆく。四拍子と三拍子が入り交じる「混合拍子」のような形式である。「筒井」の部分を三連符的に発音している。

k) 五島美代子

言ひたいことに突きあたつて未だ知らない言葉 吾子はせつなく母の眼を見る

— い— い— たい— こと— に— ．— つ— き— あ— たつ— て— ．— まだ— し— ら— ない— こと— ば— ．— あ— こは— せつ— なく— ．—
は— は— の— め— を— み— る—

あぶないものばかり持ちたがる子の手から 次々にものをとり上げて ふつと寂し

— あぶ— ない— もの— ばかり— もち— た— がる— この— て— か— ら— ．— つ— つ— つ— ぎ— に— もの— を— ．— とり— あ— げ— て— ．— ふ— つ—
と— お— さ— び— し— ．—

五島美代子（一八九八年生）の場合、口語が混じっているというのがこれまでの歌人の朗読と異なるところで、「あぶないもの」「もちたがる」の箇所などは十六分音符で収めるような早口である。五七五七七の定型の切れ目よりも意味の切れ目を重視して休符を入れており、散文を朗読するときの形式に近い。その一方で、一首目の下の句は明確に四拍子に収まっている。

1) 鹿兒島寿藏

両^{りやう}眼^{がん}の盲^{めし}ひし母^{はは}の膝^{ひざ}におく其^{その}の手^てのかたちいふべくもなし

一りようーがんーのーめしーいしーははーのー・ひーぎにーおくーっ・ーそのーてのーかたーち・ーいうーべ
くーもなーしっー

物^{もの}の慾^{よく}すでに枯^かれたるすがたにて雪^{はく}の晴^{はれ}間^まの日^ひ向^むに母^{はは}あり

一ものーのよーくー・すーでにーかれーたるーう・ーすがーたにーてっー・ーゆきーのー・はーれまーのー
一ひなーたにーははーありー

鹿兒島寿藏(一八九八年生)は四拍子の朗読で、二句目が少し高音になる節回しを採用している。一句目の後に休符を置かず、に切れ目なく続けており、そのかわり三句目の直後はしっかりと休符を置く。初句だけ三拍子で二句目以降は四拍子という詠み方だが、初句を詠みだす前に一拍休符を置く四拍子と捉えることもできる。

m) 前川佐美雄

春^{はる}の夜^よのしづかに更^{より}けてわれのゆく道^{みち}濡^ぬれてあれば虔^{つつし}みぞする

一はるーのよーのー・・ーしずーかにーふけーてーわれーのゆーくー・・ーみちーぬれーてあーればーつつ

一しみーぞすーるー

人^{ひと}みながかなしみを泣^なく夜^よ半^{はん}なれば陰^{かげ}のやはらかに深^{ふか}めて行^いけり

一ひとーみなーがーかなーしみーをなーくーよはーなれーばー・・ーかげーのやーわらーかにーふかーめて
一ゆけーりー

前川佐美雄（一九〇三年生）の朗読は明確なリズムを持つており、別宮説四拍子の朗読法に最も近い。二首目では初句の後に休符を置かずそのまま二句目に続けるような詠み方をしているが、基本的には四拍子である。そしてそれぞれの拍の頭の音に必ずアクセントが来るような詠み方をしているのが特徴的である。

このように明治期生まれの歌人一三名の朗読法を検討してきた。『現代短歌朗読集成』収録歌人のなかで、別宮説四拍子とまでは言えないものの明確な四拍子の朗読法を導入している者のうち、最も生年が早いのは太田水穂（一八七六年生）である。一方で、明確な四拍子の朗読法を採用していない歌人のうち、最も生年が遅いのは五島美代子（一八九八年生）である。五島と同年生まれの鹿児島寿蔵はほぼ四拍子の朗読であり、前川佐美雄（一九〇三年生）以降は全員が別宮説四拍子の朗読で定着している。

二句目の後に長い休止を置く佐佐木信綱の朗読は「五七、五七、七」という五七調のリズムを意識していると思われるが、信綱とわずかに四歳しか違わない太田水穂は、三句目の後に休止を置く「五七五、七七」のリズムを採用している。さらに水穂の場合は音の高低の面でもはつきりと「五七五、七七」を分けている。第二句・第四句に区切れが生じやすい荘重な五七調は万葉歌風であり、第一句・第三句に区切れが生じやすい軽快な七五調は古今・新古今の歌風である。^⑧尾上柴舟は四拍子と三拍子が句ごとに変わる「混合拍子」的なリズム感を導入している。川本皓嗣は混合拍子について「軽く軽い三拍子のあとに四拍子が続く」^⑨リズムとして説明しているが、柴舟の場合はどちらかというと「重い四拍子のあとに軽い三拍子が続く」というリズムの取り方である。二拍子をベースとしつつも一拍ずつのまとまりの中での音価が伸縮しようというリズム感覚であり、これは「ピョンコ節」「トンコ節」など日本の伝統音楽に多くみられる形に近い。わらべうたの「あんたがたどこさ」^⑩もそれにあたる。小泉文夫が民謡の基本的表現様式を分類したところの、「個人的な気分や感情の表現を主とし、旋律はメリスマが多く、しばしば歌詞を離れて旋律的な動きを主とし、音域は一般

に広く、リズムは自由で、はつきりとした拍節を持っていない⁽¹⁰⁾という「追分様式」に近い性格を持っている。

与謝野晶子と釈迢空が、「混合拍子」的なリズム感で朗読をしていた最後の世代といえる。川本皓嗣は、混合拍子が衰微した直接のきっかけは七五調の「発見」そのものにあっただろうと論じている。⁽¹¹⁾「五字句の三拍のあとに、ただもう一拍二字分の休止をつけ加えるだけで、すべての句に四拍子の均衡が得られるばかりでなく、固定休止という確実な周期の目印が手に入るという認識⁽¹²⁾」が「声のリズム」の交代を促したという主張は、七五調と四拍子は必ずしも古くから固く結びついていたわけではないことを指摘している。五七調が優勢であった記紀万葉の時代には混合拍子のリズムで詠まれ、七五調が主力を占める古今集以降に四拍子に詠まれるようになったのだらうというのが川本の主張である。⁽¹³⁾もともと佐佐木信綱のように、五七調を意識した朗読をしていながらも四拍子的なリズムというのもありえたようである。斎藤茂吉、前田夕暮、北原白秋の朗読法は、一拍ごとに二音目を長く伸ばすという、西洋音楽の楽理でいうところの「逆付点」のリズムを用いたうえで、部分的に朗詠風の節回しをするという共通点がある。この「逆付点」はハンガリー民謡やスコットランド民謡など世界各地の民族音楽にみられるリズムであり、日本の民謡でいえば「ぼうやはよい子だねんねしな」で有名な『子守唄（江戸子守唄）』にもそのリズムがみられる。小泉文夫はこの逆付点を、「子を背負って歩く運動のリズム」と推測している。⁽¹⁴⁾

前川佐美雄は初句五音の後に間を置いて、均整のとれた四拍子で朗読をしており、西洋音楽のリズム感を身に着けていることを感じさせる。日本人に西洋音楽の音感を普及させたのは明治期の文部省の初等音楽教育であり、特に唱歌であった。一八八一年（明治一四年）にお雇い外国人のルーサー・ホワイティング・メーソンと文部官僚の伊沢修二が編集の中心となり、唱歌教育の教科書『小学唱歌集』初編の出版版權届が提出され、その翌年に完成となった。⁽¹⁵⁾「若干日本音階に基づく曲があるものの、構成全体からみて、西洋音楽の入門的練習曲集、教科書的なもの」であった。しかし『小学唱歌集』は日本人の音感をすぐに変えられたわけではなかった。小学校唱歌を本格的に全国に広めたのは、作曲家の

納所弁次郎と田村虎蔵が編集して一九〇〇年（明治三十三年）六月に刊行した『幼年唱歌』（十字屋）一〇巻である。子どもに興味をひく題材、わかりやすい口語体の歌詞は、明治三〇年ごろから文学界に起こった言文一致運動の波及による結果であった⁽¹⁶⁾。

今回取り上げた明治期生まれの歌人一三名のうち、一九世紀のうちに初等教育の大半を卒えている釈迦空までの世代の中には、教育環境によっては洋楽教育をほぼ受けていないということがあり得る。「四拍子の均衡」というリズム感覚に実感を得られるかどうかには、この初等音楽教育の差異がかなり影響を及ぼしているのではないだろうか。

塚本邦雄（一九二〇年生）は一九二六年（大正一五年／昭和元年）に初等教育を開始しており、洋楽教育の下で育つたとみなすことのできる世代である。『現代短歌朗読集成』収録の塚本の朗読はフルートの伴奏をつけているが、西洋音楽の素養があるからこそこの手法といえる。

3 朗詠と朗読の分離

『現代短歌朗読集成』に収録されている五島美代子と鹿兒島寿蔵の朗読は、一九七五年（昭和五〇年）一〇月に、現代歌人協会の公開集会の一環として開かれた朗読会のものである。その朗読がカセットテープとしてまとまるにあたり、寿蔵は解説として「短歌一首の成立は、朗詠の方法に拠らず、朗読・黙読の追尋に拠る⁽¹⁸⁾」と記している。また佐美雄も「私はいくところの朗詠はしない。が、歌を作りながら、また作った歌をくちさむことはある。またはそれを朗読というほどでもないが、まあひとり朗読するようなこともある⁽¹⁹⁾」と記している。一九七五年当時は朗詠と朗読が別個のものとして認識されていたということがわかる。四拍子とは「朗詠」のリズムであって「朗詠」のリズムではないという見解を、当時一線級の歌人といえる寿蔵と佐美雄が共有していた。短歌から「朗詠」への意識が失われ、活字表現を第一義

とする形式となったことが「朗読」を生み、そして「朗読」が短歌に四拍子リズムの定着を促したのではないかと考えることができる。

このことから考えると、朗詠と朗読が分離してゆくタイミングで、短歌は四拍子へと落ち着いていったのではないかという推察ができる。坪井秀人『声の祝祭 日本近代詩と戦争』(名古屋大学出版会、一九九七年)には、詩歌の朗読という行為が朗詠とは異なるものとして立ちあらわれていった過程が論じられており、一九二二年(大正十一年)より起こった民衆詩派論争がそのきっかけであったとしている。

民衆詩派とは大正デモクラシーの潮流から生じた、民衆の生活を平易な口語体で表現する自由詩の一派であり、白鳥省吾と福田正夫がその代表的な詩人とされる。北原白秋はこの民衆詩派に一貫して批判的であり、「考察の秋」(『詩と音楽』第二号、一九二二年一〇月)では、白鳥・福田の詩の改行を取り払って散文に書き直すことで、民衆詩派の詩が韻律を失った散文にすぎないことを辛辣に批判した。この民衆詩派論争は、詩の音楽性を重視する白秋と、思想性を重視する白鳥・福田という対立軸であった。そしてしだいに、自由詩の散文化という問題を飛び出して、当時創作運動として活発化していた民謡をめぐる論争としても展開していった。

坪井はこの民衆詩派論争そのものについては民衆詩派が敗北したとみなしているが、白鳥や福田らが民謡の近代化にあたって朗読の導入を掲げていた点には注目している⁽²⁰⁾。

つまりこの場合の〈朗読〉とは韻律に依存した概念というより、むしろ〈書く／読む〉意識に根ざした散文的の〈書記〉的な発想と関係が深い、ないしは『文芸上の民主主義』白鳥という理念を実践する上での代補的な概念なのである。新体詩時代の調子本位の〈朗詠〉(〈書く〉ことを吸収する〈詠む〉) 〓 〈読む〉こと) に対する口語自由詩以降の〈朗読〉という差別化がここに適用できるであろう。白秋／白鳥の民謡論争での〈歌謡／朗読〉もその〈朗詠／朗読〉の対

立の変形であつたとも言ひ換えられる。

坪井秀人『声の祝祭』、三三頁

白鳥は詩に定型の要素がないと作曲は不可能であるという認識を持っており、定型から離れた自由詩朗読を一つの形式として完成させようという試みがあつた。「定型と結びついた〈朗吟〉を否定するところに〈朗読〉という新しい発想を得ようとした民衆詩派の人々」（坪井秀人『声の祝祭』三六頁）の朗読観は、自然主義―口語自由詩以後の日本の詩に隠然たる影響力を残し続けていることを坪井は指摘する。そして自由詩のみならず、定型詩である短歌の朗読においても、自然主義の影響を通じてこの朗読観があらわれたのが、鹿兒島寿蔵や前川佐美雄にみられる明確な四拍子の朗読法ではないかと考えることができる。明確な四拍子に貫かれた朗読はいわば「リズムカルな演説」である。朗詠は否定するけれども完全に散文化した朗読にすることもできなかったという妥協案、中途半端な形式であるともいえる。別宮貞徳は、「七五調四拍子説」をいち早く唱えていた人物として寺田寅彦を挙げている。⁽²⁾一九三五年（昭和一〇年）に、幸田露伴を中心として、安倍能成、斎藤茂吉、茅野蕭々、寺田寅彦、野上豊一郎、和辻哲郎が集まって俳句の永続性をテーマとした座談会が開催された。別宮はその際の座談の一部を引用している。

寺田 僕は七五調と云ふものは、あれは本来四拍子の節奏から發達した形式ではないかと思ひます。日本人のムードと云ふものかね。あの糸を紡ぐ糸車の車の響くのが四拍子だ。西洋の糸車はちがふ、シュベールの糸紡歌と云ふのがあるだらう、あれは三拍子です。西洋の糸車は陽気なんです、日本の糸車は非常に沈痛な感じがする。露伴 四拍子でないと云ふのは日本に殆どないだらう。南無妙法蓮華經が例外だが、我邦は四拍子でおしなべてゐるやうです。

寺田 それから和歌を読む時ですね。初め五字を読みますとちよつと休みませう、ほんの氣持ですが……。

露伴 朗詠の仕方ですか。

寺田 いや、吾々が短歌を詠む時、多くの場合五字読んでちよつと間を置く気持ちがありませんか。

斎藤 ありますね。

露伴 いや一般にあるとは言へない。今の人は一般にあると思つて居ますし、事実然様でございますが、それを甚だ宜しくないと思つてゐる人もあります。

斎藤 私は「短歌声調論」では五七五七と、五音なり七音なりを単位として論じたのですが。

野上 日本の歌の形式は五七が単位でせう。

露伴 しかし中世から七五が加はつて来て居る。

寺田 「権兵衛が種蒔きや鳥がほじくる」、あれは四四四四だ。之は七五調とどう云ふ関係があるか知らないが、何か関係があるだらうと思ふ。それを考へて居るんだがね。

露伴 始まりは五七が多かつた、それが何時頃から七五になつてしまつた。五七五、七七と、五七、五七七とですね、確かに其処は大変な違ひです。詰り歴史的に何度となく変化しちまつたが、此の間の変化が何処から出てきたかと云ふことを研究すれば、日本の和歌の歴史を本当に読めることになると思ふ。外来文化の為にさうなつて来たやうに思つて居る。⁽²⁾

座談会「日本文学に於ける和歌俳句の不滅性」

〔露伴全集〕別冊、岩波書店、一九五八年、三六〇・三六一頁

別宮はこの寺田寅彦の一連の発言を七五調四拍子説の傍証として引用しているのだが、私は別のところに注目したい。寺田が朗詠と朗読を異なるものと認識している点と、露伴が初句五音の後に間を置くリズム感について決して古来からの伝統ではなく新しいものと捉えている点である。特に後者は、実際に五音の後に間を置く形での朗読をしていた茂吉

ですらはつきりと自覚していなかったことであり、きわめて鋭い指摘である。

寺田は与謝野晶子と同じ一八七八年（明治十一年）生まれであるが、ヴァイオリン演奏を趣味とするなど西洋音楽に早くから親しんでいた。⁽²³⁾ 別宮は寺田の四拍子説は科学者の素養から来ていると解釈しているが、洋楽の素養から来ていると見た方が自然である。また露伴も弟妹に音楽家があり、幕末生まれながら洋楽が身近な環境にあった。明治日本における西洋音楽の状況を論じ、作曲家の地位向上を訴えた論文「音と詞」（『君子と淑女』一八八九年・二月号）を執筆したこともある。⁽²⁴⁾

この座談会「日本文学に於ける和歌俳句の不滅性」が行われたのは一九三五年（昭和十〇年）であるが、一九三〇年代はラジオとレコードを通して文学作品の朗読を世に広める試みが進んでいた。本論の主要資料として用いている『現代短歌朗読集成』の最初の収録もまた一九三八年（昭和十三年）である。そして当時のラジオ放送の番組表では、短歌・俳句・漢詩に対して「朗詠」の語を用い、詩に対してのみ「朗読」を用いていたという。⁽²⁵⁾

坪井秀人は、詩においては口語自由詩の確立が「朗詠」から「朗読」という音読様式の変化をもたらしたと指摘するが、⁽²⁶⁾ それでは短歌において「朗詠」から「朗読」への変化がもたらされた契機はどこにあったのだろうか。前田愛は、言文一致体小説である二葉亭四迷『浮雲』（一八八七年）の登場が、「音読によってはじめて顕在化するのではなく、黙読によっても触知しうる散文リズム」⁽²⁷⁾ を形成したことを指摘する。坪井はそれを踏まえたうえで「朗読」とは音読文化の共同性への回帰に現われたものではなく、むしろ黙読文化を背景として成立した様式と考えるべきなのである」と論じている。つまり朗読とは「その場にいる誰かに聴かせる」ことを目的とせず、「普段どのようなリズムで黙読しているかを読者に広く知らしめる」ことを目的とする方法であった。

小説、詩の「朗読」がともに言文一致による黙読文化の誕生を契機としているのなら、短歌も同様に口語短歌の登場が「朗詠」を抹殺し、「朗読」への変化を促したと解釈することができる。『現代短歌朗読集成』二〇〇八年版には戦後

生まれの口語歌人の朗読も収められているため、口語短歌の拍感覚を検討することが可能である。

(一八)

4 口語短歌の朗読の検討

口語短歌の朗読を検討するにあたって、まず考えたいのは明治期生まれの五島美代子の朗読である。前述の通り、五島は散文的で四拍子に収まりきっていない朗読法を採用していた。しかしそれは口語体の部分のみであり、文語体の部分は四拍子の範囲内である。これはつまり、口語は四拍子ではないという意識が明治期生まれの歌人にはあったからではないか。

それでは昭和期の戦後生まれで口語体を導入している歌人は、どのような朗読法を用いているのか。河野裕子、永田和宏、加藤治郎、穂村弘、俵万智の五名の歌人をサンプルに検討してゆきたい。^⑩なおいずれの朗読も、『現代短歌朗読集成』二〇〇八年版で新たに追加収録されたものである。

a) 河野裕子

逆立ちしておまへがおれを眺めてた たつた一度きりのあの夏のこと

一さかーだちーしてー・・・おまーえがーおれーをー・・・ながーめてーたー・・・たっーたいーちどきりーのー・・・あの一・・・なつーのこーとー・・・

たとへば君 ガサッと落葉すくふやうに私をさらつて行つてはくれぬか

一たとえばーきみー・・・がさーつとーおちーばーすくうーようーにーわたーしをーさらーつてー・・・いっ
一てはーくれーぬか

河野裕子（一九四六年生）の口語体の短歌は第一歌集『森のやうに獣のやうに』（一九七二年）に少し収められているが、基本的に大半は文語体を用いた歌人である。朗読は別宮説四拍子を基本としているが、「一度きり」や「たとへば」といった字余りの部分を十六分音符的に早口で収める方法を取っている。

b) 永田和宏

あの胸が岬のように遠かった。畜生！　いつまでおれの少年

一あの一むね一が一・一みさ一きの一よう一に一とお一かつ一た一・一ちく一しよう一・一いつ一ま
で一・お一れの一しよう一ねん

ふところに月を盗んできたようにひとり笑いがこみあげてくる

一ふと一ころ一に一・一つ一きを一ぬす一んで一きた一よう一に一・一ひとり一わら一いが一こみ一あげ一てく
一る一・一

永田和宏（一九四七年生）は第一歌集『メビウスの地平』（一九七五年）をはじめとした初期作品に口語体の歌がみられるが、妻である河野裕子同様、基本的には文語体を採用している歌人である。朗読法は別宮説四拍子であるが、「！」の後に長めの間を置くなど、リズムより意味による余情を重視することがある。

c) 加藤治郎

どっちかというとゆかいさ　ばらばらとペーパーカップいっぱいの錠剤

一どっ一ちか一と一・一い一うと一ゆかい一さ一・一ばら一ばら一と一・一ペー一ぱー一かつ一ぶ一・一

— いっ— ばい— のじょ— うざ— い—
洪水だあ、とはしゃいでいたのは私です むろんヨーグルトになっちまいましたが
— こうずい— だあ— あと— は— しゃい— でた— のは— ・— わた— しで— す— ・— む— ろん— ・— よ— ぐる
— とに— ・— な— っち— まい— まし— たが—

加藤治郎(一九五九年生)は第一歌集『サニー・サイド・アップ』(一九八七年)以降、前衛短歌の影響を受けつつ口語体の試行を積極的に進め、「ニューウェーブ短歌」を標榜した歌人である。サブカルチャーの影響を思わせる砕けた口語体を大々的に短歌に導入した。このあたりの世代から口語短歌の割合の方が多い歌人が登場する。基本的には別宮説四拍子の朗読であるが、二首目では初句の「洪水だあ」に力を込めて、演劇の台詞調の早口で二拍のうちに収めている。近代歌人の「朗詠」とは異なる、「台詞調」という朗読法がここで出現している。

d) 穂村弘

「凍る、燃える、凍る、燃える」と占いの花びら筆る宇宙飛行士
— こお— る— ・— もえ— る— ・— こお— る— ・— もえ— る— ・— と— うら— ない— の— は— な— びら— むし— る— ・—
— うちゅ— うひ— こう— し— ・—
こんなめにきみを合わせる人間は、ぼくのほかにはありはしないよ
— こん— なめ— に— ・— き— みを— あわ— せる— にん— げん— は— ・— ぼ— く— の— ほか— には— あり— はし— ない
— よ— ・—

穂村弘（一九六二年生）は加藤治郎とともに「ニューウェーブ」と評され、短歌のほぼ全てが口語体である。朗読は基本的には別宮説四拍子であるが、「凍る、燃える、凍る、燃える」は下敷きになっている花占いの「好き、嫌い」のリズムに合わせて詠んでおり、四拍子を崩している。

e) 俵万智

「嫁さんになれよ」だなんてカンチューハイ二本で言ってしまったいいの

一よめ「さん」になれよ「だ」な「ん」て「…」「かん」「ちゅー」はい「…」「に」は「ん」で「い」っ「て」し「ま」っ
「て」い「い」の「一」

愛人でいいのとうたう歌手がいて言ってくれるじゃないのと思う

一あい「じん」で「…」「いい」のと「う」た「う」「かしゅー」がい「て」「…」「い」っ「て」く「れ」る「じ」ゃ「ない」
のと「一」お「も」「う」「一」

俵万智（一九六二年生）の第一歌集『サラダ記念日』（一九八七年）は現代口語短歌を世に知らしめるきっかけとなった歌集であるが、同世代の加藤治郎や穂村弘と比較すると文語体の導入も多い。詠み方はやはり別宮説四拍子であるが、「嫁さんになれよ」というダイアローグの部分は一息に読み下すような朗読法になっており、演劇の台詞調である。

このように口語短歌の朗読を検討してゆくと、戦後生まれの世代から十六分音符的な朗読法が顕著に増加している。これは戦後になって日本に広まった、ロックなどのポップ・ミュージックのリズム感から摂取されたものだろう。⁽³¹⁾
一九八〇年代からは会話体の短歌が登場しはじめ、演劇の台詞のように詠むことでその部分だけ四拍子のリズムを崩す

という試みがみられるようになっていく。

散文の言文一致や口語自由詩と比べると、現代短歌の口語化は昭和期全体を通じてゆるやかな速度で進んだといえるが、遅くとも一九七〇年代までには「朗詠」から「朗読」への移行が起きている。一九八〇年代の短歌に起きたライトヴァースの登場は決して急激な変化だったわけではなく、その前段として口語体と四拍子のリズムが噛み合うようになる韻律の改革があったと考えることができる。

5 結論と今後の課題

本論では近現代歌人の自作朗読を資料として、そのリズム感覚の変化を検討した。現代短歌の主流となっている四拍子の朗読法は、一九三〇年代に確立したものとのおおよその見当をつけることができる。その要因は、音楽教育の影響、童謡や流行歌など大衆音楽の影響、ラジオやレコードといった音声文化の隆盛などさまざまな要素が絡み合っている。その中でも、自然主義文学の流れから生じた「朗詠」の否定と黙読文化を背景とする「朗読」の成立が、特に重要な現象であったといえる。

今回の重要な発見としては、五島美代子の口語体を導入した短歌の朗読に、四拍子の逸脱がみられたことである。口語体と四拍子のリズムが噛み合うようになる以前の口語体の朗読法として、貴重なサンプルといえる。『現代短歌朗読集成』は戦後生まれ世代の収録歌人が手薄であるため、ほかの朗読レコードなどを確認しながら、口語体と四拍子のリズムが噛み合うようになるまでの過程の検討をこれからの課題としたい。

また岡井隆は、『現代短歌朗読集成』に収められた朗読の大半が専用のスタジオで収録されたものであり、朗読会で聴き手を前にした朗読とは性質を異にすることを指摘している。⁽³⁾ 長く朗読会を開いてきた岡井ならではの鋭い指摘であ

り、聴衆を伴う即興芸としての短歌朗読はまたリズム感が異なる可能性がある。その点を再検討することもさらなる課題となる。

注

- (1) 別宮貞徳『日本語のリズム 四拍子文化論』（講談社、一九七七年）四九頁。
- (2) 批判としては、山中桂一『和歌の詩学』（大修館書店、二〇〇三年）四二・四五頁にみられる、万葉の長歌を四拍五七調と見なすことへの異議を挙げることができる。
- (3) 岡野弘彦他監修『現代短歌朗読集成 解説・歌集』（同朋舎メディアプラン、二〇〇八年）六・八頁。
- (4) なお元の歌は全て旧かな表記であるが、リズム譜では利便性に従い新かなに直している。
- (5) 川本皓嗣『日本詩歌の伝統 七と五の美学』（岩波書店、一九九一年）三〇九頁。
- (6) 坪井秀人『声の祝祭 日本近代詩と戦争』（名古屋大学出版会、一九九七年）二三三頁。
- (7) 峯村文人『新古今和歌集』（小学館、一九九五年）五九一頁。
- (8) 川本・前掲書、三〇九頁。
- (9) 千葉優子『ドレミを選んだ日本人』（音楽之友社、二〇〇七年）一一〇頁。
- (10) 小泉文夫『日本伝統音楽の研究 2 リズム』（音楽之友社、一九八四年）一二三頁。
- (11) 川本・前掲書、三一一頁。
- (12) 川本・前掲書、三一一頁。
- (13) 川本・前掲書、三一二頁。
- (14) 小泉・前掲書、一四三頁。
- (15) 千葉・前掲書、七二頁。

- (16) 千葉・前掲書、一〇七頁。
- (17) 菊池盛太郎が一九二二年(大正一〇年)に著した『唱歌教授の改造』(聚英閣)では、当時の小学生が教室では標準語を使用しても校門を出ると方言に戻ってしまうことを問題視しており、『小学唱歌集』から四〇年を経てなお、西洋由来の唱歌を歌う基礎としての発声法すら覚えないう状況であったという(坪井秀人『感覚の近代 声・身体・表象』名古屋大学出版会、二〇〇六年、三一九頁)。
- (18) 岡野他監修・前掲書、一二四頁。
- (19) 岡野他監修・前掲書、一二八頁。
- (20) 坪井(一九九七)、三三頁。
- (21) 別宮・前掲書、一一九頁。ただし川本・前掲書、二一九・二二〇頁では、高橋龍雄『国語音調論』(一九三二年)、田辺尚雄『日本音楽史』(一九三二年)に、寺田寅彦に先んじての四拍子説があることを指摘している。
- (22) 別宮の引用では、露伴の発言の最後の一文「外来文化の為にさうなつて来たやうに思つて居る。」が削られている。なおここでいう外来文化とは、中国をはじめとした大陸文化を指す。別宮がこの一文を削った理由は不明だが、その発言をきっかけに七五調のリズムの話から外来文化と日本文化の比較論へと話題が逸れている。
- (23) 寺田の日記において最も早い音楽に関する記述は一九九二年(明治二五年)五月一九日、高等小学校に在学していた一五歳のときの、「唱歌時間、例ノ如ク先生ヲ困ラシタリ」の一文であるが、西洋音楽への本格的なめざめは旧制高校時代に数学と物理の教師であった田丸卓郎がバイオリンを弾いて聴かせたことがきっかけである(末延芳晴『寺田寅彦 バイオリンを弾く物理学者』平凡社、二〇〇九年、一一三・一一八頁)。
- (24) 別宮・前掲書、一一一頁。
- (25) 瀧井敬子「幸田露伴と音楽、そして妹の延」(東京藝術大学音楽学部紀要第二六号、二〇〇〇年) 八七・一〇七頁。
- (26) 坪井(一九九七)、二三三頁。
- (27) 坪井(一九九七)、二三四頁。

- (28) 前田愛『近代読者の成立』（岩波書店、二〇〇一年）二〇六頁。
- (29) 坪井（一九九七）、二三四頁。
- (30) 第2章にて引用した明治期生まれの歌人とは異なり、昭和期生まれの歌人は必ずしも全て口語体を用いているとは限らず、部分的に文語体と混じり合う作歌法を取っていることがある。そのため、ここではとりわけ口語色の強い歌を選んで分析する。
- (31) 加藤治郎は『サニー・サイド・アップ』（一九八七年）にてビートルズの『ノルウェイの森』、穂村弘は『シンジケート』（一九九〇年）にてジョン・ライドン（元セックス・ピストルズ）、俵万智は『サラダ記念日』（一九八七年）にてイーグルスの『ホテル・カリフォルニア』といったように、この世代になると欧米のロック・ミュージックが短歌のモチーフとして登場するようになる。
- (32) 岡野他監修・前掲書、七七頁