

## 啄木短歌の調べ

### 律の二重性をめぐって

寺 柚 雅 人

石川啄木の三行書き短歌、ことに第二歌集『悲しき玩具』のそれは、伝統的な短歌の声調を脱して短詩への展開を示している、と評される。たしかに、三行の行分け、一字下げ、句読点等は、三十一音を読み下すことによって生まれる、短歌特有の連続的な律の流動を抑制して、節奏に変化を与えるものであり、それは、言わば律文の散文化といえる書記上の操作である。

ところが、一方で、啄木短歌ほど朗誦性に富んだ短歌はない、とも言われる。この朗誦性というのは、換言すれば、伝統短歌のもつ、律文としての連続的流動性に他ならぬものではなからうか。

啄木短歌は、律文的な面と反律文的な面とをあわせもつのである。本稿では、二つの音的外形を有するメッセージの構造、つまり律の二重性ということについて考えてみたい。

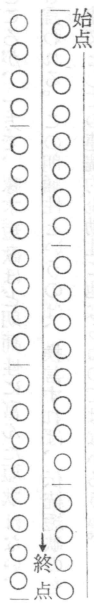
ことばを出現させるのは、個人的で音声的な行為である。つまり、ことばは、ある特定の個人によって、音声として、あるいは音声的なものとして、時間の線分上の特定の位置に刻せられたとき、この世界に出現するものである。

詩歌の韻律を論じる際、忘れてはならないのは、上のことである。韻律とは、ほんらい、このようなことばの出現時における音的特性であるからである。今かりに、ことばの出現にかかわる、この原初の律を、原律とよぶことにする。

では、短歌における原律とはどのようなものか。定型短歌の五音句、七音句における語の音数構成に注目するならば、そこに特徴的な部分を見出すことができよう。たとえば、私が中またぎ構造とよぶ五・二型、二・三・二型の七音句の出現率についてみると、若山牧水の場合、第二句で4%、第四句で15%、第五句で52%となっている。これは、自然な出現率ではない。出現率の

このような偏りについて考えてみると、そこに作者の音律上の意識的な、あるいは無意識の企図のあることを否定できないだろう。

つまり、それは、つぎのような始点と終点を有する五句四十拍中の三十一音の時間進行を、作者が把握することによって、はじめて結果される出現率といえるのである。



つまり、短歌とは、このような五句四十拍の基底拍上に、五、七、五、七、七の有音拍を置くことを規範とした歌であって、短歌における原律とは、この規範をふまえた発語の律形式といえる。

また、私はかつて、五音・七音の音数は、こうした八拍ずつの群化の機能から、必然的に結果されたものであろうと推定したが、一首における五音句・七音句の占める割合から、どの程度伝統律が継承されているかを、すなわち一首の原律がどの程度規範の律形式に近似しているかを知ることができるのである。

そして原律の形態については、各句の音数や各句における語の音数構成を手がかりとしてさぐる事が可能である。なぜなら、これらは、ことばの表出後に改変されることができないからである。いったん七音の音的外形をそなえて表出されたことばは、新しく別の表出をしないかぎり、七音のままである。また「ワレナキヌレテ」は、どのように表記しようと二・五の語構成であり、これを、たと

えば、五・二とするには、「ナキヌレテワレ」のごとき別の表出にやらねばならぬのである。

しかし、「ワレナキヌレテ」という七音が発語されたとして、これを書記する際、あるいはいったん書記されたものに、たとえば句点や読点などを入れることは可能である。「われ、泣きぬれて。」としたり、「われ！泣きぬれて——」としたりすることはできる。

こうした書記の上の工夫によって生まれた句を律の上から見出すことができないであろう。原律を変化させ、書記に定着させた音律を、ここでは原律に対して改律とよんでおくことにする。

ところで、改律をもつ短歌において、われわれが一首の律と考えるのは、原律ではなく、改律の方である。そればかりか、原律はその存在をさえ疑われるだろう。通常、われわれの前にあらわれる短歌は、たんなる書記にしかすぎず、その書記は改律のみを示しているからである。

原律とは、言わば書記に先立つ韻律である。原律があるというためには、書記以前に音声の形態をもつメッセージが作者によって発せられていることを明かさねばなるまい。

筆者はさきに、ことばの出現とは、時間の線分への音声および音声的なものの刻印であると述べたが、それが音声的なものの刻印でもあるのは、たとえば無言で作歌し、後にそれを書記することがあるからである。

このような作歌のあり方は、従来韻律についての誤った意見を導いてきた。すなわち、それは、韻律とは、書記された詩歌を読者が音声化する際にはじめて生じるものであるから、韻律は読者によって決せられるものだ、というような意見である。

しかし、無言の作歌の例は、ほんとうはこの誤った意見を否定するために引かれるべきであったのである。すなわち、それは、韻律が書記以前のものであること、したがって当然読者以前のものであることを教えてくれるのである。なぜなら、そこに、韻文の本質的属性としての等価性が見出せるからである。<sup>(2)</sup>  
たとえば、つぎの詩は無言で作られたとしてみよう。

のはな  
はなののはな  
はなののはな

はなののはな  
はなののはな  
はなののはな  
はなののはな  
はなののはな

この詩は、各所に韻的等価性を指摘することができる。詩作品において、ある音的形態と別のそれとが等しいとはどういうことか。一つは、等しいと判断した主体のあること。もう一つは、等しいと判断される対象があること。つまり、この詩は、作者が書記以前に音声的なものをとらえていなければ、作ることでできないものなのである。

音数律といわれる短歌の律形式にも、等価性の原理がはたらいて

いる。さきに中まき句についてふれたが、この句は順律句によるくり返しを裏切る役目をもっているのである。<sup>(3)</sup>

短歌にとって原律とは、律的等価性の実現の場であり、また律的等価性とは、一本の時間の線分に配された五句四十拍の基底拍上にあらわされるものであるなら、短歌とよびうるものの原律は、つねにこのような基底拍の構造と近似形をもつことになる。すなわち、短歌の原律は、言わば、時間的な一行書きなのである。

たとえば、啄木の短歌「わが泣くを少女等きかば／病犬の／月に吠ゆるに似たりといふらむ」であれば、その原律は、

ワガナクヲ○○ニヲトメラキカバ○ヤマイヌ  
ノ○○○ニツキニホユルニニタリトイフラム  
のごときものであったと考えられる。むしろ、実際には、「ワガナクヲ○○」のあと、次の句が出現するまでに、かなりの時間を要するということもありえよう。しかし、その場合でも、こうした五句四十拍の線的な時間関係をふまえて、各音が配置されたと考えられるのである。

ところが、音声的には一行歌であるものも、それを書記する際、さまざまの音律上の工夫をすることがありえよう。つまり、それはさきに述べた改律であるが、実際啄木は、この「わが泣くを……」の一首を歌集「一握の砂」に収めるとき、つぎのような三行書きとしたのである。

わが泣くを少女等きかば  
わが泣くを少女等きかば  
わが泣くを少女等きかば

病犬のやまいぬ

つきほに似たりといふらむ  
月に吠ゆるにに

このように書記された場合の音律は、さきに示した原律と同じではない。一行歌としての短歌の、特有の連続的な流動感（4）は、あきらかに減少している。

原律と改律は、このような関係にあるのである。

## 二、朗誦性と散文性

「明治北海道と啄木」と題された座談会で、本林勝夫はつぎのように、啄木短歌の朗誦性について述べている。

愛誦歌ということばがありますね。好きな歌は何かと言われて、すぐ口をつけて出てくるような歌。ところが昭和以後の作品になると、そういう愛誦歌といわれるものは余り見あたらないかならぬですね。あなたの愛誦歌はと問われて出てくるのは今でも啄木・牧水とか吉井勇とかが多く、こういう人たちの歌はみな朗誦性に富んでいるんですね。

昭和以後の短歌は、歌の意味内容を重視するあまり、伝統短歌の定型性が軽んじられて散文調になっている。これに対して、啄木・牧水・勇らの歌は、伝統短歌の定型性をよく保ち、耳にころよい流動的律調をそなえているという意見である。

渡辺淳一にも同様な見解が見える。

啄木の歌は、そのほとんどが覚えやすく、つい口ずさみたく

なる衝動をかきたてる。たとえば酔ってバーのトイレで放尿しているとき、「友がみなわれより偉く見ゆる日よ／花を買ひ来て／妻としたしむ」とつぶやきたくなり、都会で一人で淋しくなったとき、「ふるさとの訛なつかし／停車場の人ごみの中に／そを聴きにゆく」と口ずさみたくなる。

啄木短歌に朗誦性を指摘することは、当を得たものであろう。

そして、この朗誦性とは、定型性にほかならぬことは、渡辺淳一のあげた二首の律構造からも知れるところである。はじめの一首は五七五七七となっており、次の一首は五七五八七となっている。五音・七音の定型の規範を逸脱するのは、この二首に含まれる十句中、たった一句にすぎないのである。

逆に、つぎのような啄木の短歌には、全く朗誦性が感じられないであろう。

本ほんを買かひたし、本ほんを買かひたしと、

あてつけのつもりではなけれど、

妻つまに言いひてみる。

朗誦性が感じられないのは、この歌がいちじるしく定型性を離れているからである。

ところで、この「本を買ひたし……」の一首も、その実現の一つであるが、啄木が歌論において求めていたのは、朗誦性ではなく、逆にそれを否定した散文性の方であった。

我々は既に一首の歌を一行に書き下すことに或不便、或不自

然を感じて来た。其処でこれは歌それぞれ調子に依つて、或歌は二行に或歌は三行に書くことにすれば可い。よしそれが歌の調子そのものを破ると言はれるにしたらが、その在来の調子それ自身が我々の感情にじっくりそぐはなくなつて来たのであれば、何も遠慮をする必要がないのだ。三十一文字といふ制限が不便な場合にはどしどし字あまりもやるべきである。「歌のいろいろ」)

啄木は、ここで、「在来の調子」、すなわち伝統的な短歌的律調と自己の感情に合った歌の調べとは異なるものであることを、はっきりと認識している。

こうして見ると、啄木は、定型志向と反定型志向という、あいれぬ二つのものを所有していたことになるのであるが、定型と反定型は、たんに反立しているわけではない。

というのは、定型というのは、たんなる等しい形式の連続によって成り立つものではなく、等しくない形式の出現をも必要とするからである。それは、リズムについて述べた、I・A・A・リチャーズのつぎのことばの中にも見出すことができる。

リズムと、その一形式である韻律は、くり返しと期待によってえられる。期待されるものがくり返す場合でも、それが期待されるだけで現われない場合でも、リズムと韻律の効果は、常に期待から生まれる。

さきに述べた五・二型、二・三・二型の中またぎ句は、小節とし

ての一句の midpoint で分割された三・四型や四・三型の句の連続的流動性を阻止する役目をもっており、この存在によってたんなるくり返しを脱しているのである。定型はつねに反定型をはらんでいるのである。

また一方、反定型、すなわち伝統的な詩形への反逆ということもまた、伝統を引き入れていないところでは成り立たないであろう。伝統詩形に反逆するためには、反逆の前提としての伝統詩形が存在しなければならぬのである。反定型もまた定型にささえられているといえる。

むろん、この朗誦性すなわち定型性と散文性すなわち反定型性とは、上述のごとく、たがいに他の一方を不可欠のものとするとは言つても、それらの指し示すベクトルが全く逆の方向へむいているのも事実である。そこでは当然、二者の葛藤が生まれよう。

そして、通常、こうした問題は、それぞれの妥協点としてのある一形式をさがしあてることと解決される。もつとも、ある一首の短歌の表現でできる律形式というのも、一つにかぎられているのである。が、啄木にあつては、両志向の分裂が、律形式にまでもち込まれているのである。それは、さきに述べたように、一首の律形式として原律と改律の両方をもつことである。すなわち、啄木短歌は、原律において朗誦性すなわち定型性を示し、改律においては散文性すなわち反定型性を示しているのである。

三、改律における散文性（二箇の中まきめけい、小韻う）

「一握の砂」所収の歌の多くは、はじめは一行書きであった。たとえば、啄木の代表作の一つであり、「明星」明治四十一年七月号に初出後、「一握の砂」に収められ、その巻頭を飾ることになった。

東海の小島の磯の白砂に  
くまわれ泣きぬれても  
見出でうさぬてきぬ

蟹とたはむる  
は、「歌稿ノート」では、

東海の小島の磯の白砂に我泣きぬれて蟹と戯る  
と一行に書かれていた。また「明星」誌にも、「我」が「われ」と

仮名書きにされただけで、一行書き短歌として掲載されている。処女歌集「一握の砂」にあらわれた三行書きは、第二歌集「悲しき玩具」においては、下のような変化を与えられる。これも巻頭の

一首をあげよう。  
呼吸すれば、

胸の中にて鳴る音あり。

このように、「。」「。」「。」として一字下げ等がほどこされた結果、その散文化の成功がつのように称賛される。

「歌それぞれのリズムによって、二行或いは三行に作歌する」と

いう実験を経て統一された彼の歌論に基づく三行書の内容と形式を持ち、それらはいずれも伝統的な短歌の調奏形式を克服し

て短詩への展開を示している。

また、読点を行末に置くのではなく、つぎのように行の途中に置いた例も見出せる。

妻子を叱る、あはれ、この心よ、  
アハ熱高き日の癖とのみちを

妻よ、思ふな。

これは、「一利己主義者と友人との対話」の中で、Aの意見として啄木が示した、「五も七も更に二とか三とか四とかにまだまだ分解することが出来る。歌の調子はまだまだ複雑になり得る余地がある。」ということを実作の上で実現したものである。

たしかに、このような行分けは、従来の伝統的な歌調に変化を与えるであろう。また、句読点や一字下げの工夫が、歌の律に対して微妙に作用していることも疑いえない。一行書きから「一握の砂」の三行書きへ、そしてさらに句読点や一字下げを含んだ「悲しき玩具」の三行書きへの表記上の変化は、啄木短歌が散文化、すなわち反定型化という伝統からの離反をおしすすめていったところに生じたものという理解は、一応もつともなこととしなければなるまい。

しかし、律についてももう少し厳密な見方をすれば、「悲しき玩具」において啄木が、伝統的律文の調奏を克服して短歌を短詩へと展開させた、という見方に、全く疑問の余地がないわけではない。つまり、ここにいる「悲しき玩具」の律とは、句読点を含む三行書きという書記によって表現された律、すなわち改律であって、

改律

全く原律への配慮を欠いているからである。

たしかに、作者が最終的に提示した律は改律であつて、この場合一首の律というべきは改律である。が、伝統律を克服したかどうかを問題にしなければならぬとき、改律しか見ないのは軽率といわねばなるまい。

たとえば、『悲しき玩具』の中に、

よごれたる手をみる——  
ちやうどまのこころの中を、

この頃の自分の心に対ふがごとし。

という一首がある。この一首もまた短詩のうち数えられるのであるが、それは、九・三・二〇という行による音数構成をもつからである。つまり、改律において、五・七・五・七・七の、伝統短歌の律調を克服しているということである。

しかし、上述のごとく、この一首もまた短歌と認定されるからには、原律において、五句三十一音の律規範をなぞっていないなければならない。つまり、三行詩となる前に、「よごれたる・手を見るちやうど・この頃の・自分の心に対ふがごとし」という一行歌があつたのではないかと思われるのである。これは、五句の音数構成を見ると、五・七・五・八・七となつており、原律においては、改律とは逆に、伝統短歌の律調をそのまま踏襲していると考えられるのである。

むしろ、『悲しき玩具』の短歌は、はじめから三行書きのスタイ

ルを与えられていて、『一握の砂』のように一行書きのものには残されてはいない。しかし、短歌作品と認定される詩句が、はじめから改律に示される九・三・二〇のような律形式で出現したとは、どういふ考えられないであろう。

#### 四、原律における朗誦性

『悲しき玩具』所収歌を見ると、「探しに行きぬ。／秋の夜ふけに。」や「妻子の心！／朝の食卓！」のような形で、第四句と第五句の間に、二行目と三行目の切れ目を置いた歌が一九四首中一〇二首ある。これは伝統短歌の律調を乱す切れ目であると考えられる。なぜなら、第四句と第五句の間は、通常短歌の規範的な律形式としては、つぎのような連続的な形をもっており、休止の切れ目を置くに相応しくないと考えられるからである。

切れ目を入れるとするならば、たとえばつぎのような律形式となる、第三句と第四句の間に入れる方が、よほど伝統律としては自然なのである。

したがって、第四句と第五句の間を行末にする書記によって生じる改律は、伝統律とはいちじるしく齟齬することになる。また、『悲しき玩具』の一九四首中一〇二首がそのような改律をもつのであるから、この点だけから見ても、実に半数以上が伝統律にそむいてい

ということになるのである。

改律においては、伝統的律調にそぐわないこの一〇二首を、原律においてとらえてみるとどうであろうか。

一〇二首の中に、第四句と第五句は、合計二〇四句あることになるが、この二〇四句中に、音数が七音のもの、つまり原律としては定型を保持している句は、どれくらいあるだろうか。調べてみると、二〇四句中一三二句が七音となっている。これに四・四型の八音句（中またぎ句ではないので）二六句を加えると一五八句となり、実に八割近くが定型句または準定型句なのである。表面的な改律からすると、完全に伝統律にそむいている部分でも、原律においては、むしろ忠実に伝統律に従っていると見ることができるのである。

ただし、たとえ七音であっても、たんに音数をそろえたにすぎず、線条的な五句四十拍の拍音構成の緊張の中から生じた七音ではないということもある。

そこで、さきの一〇二首の中から、第二句、第四句、第五句がすべて七音からなる三八首をえらび、中またぎ句の出現率を調べてみた。

5 %	第二句	5 %	第四句	24 %	第五句
--------	-----	--------	-----	---------	-----

これは、他の伝統的な短歌作品とほとんどかわらない中またぎ句の出現率である。そして、このような出現率は、もはや、言うまで

もなく、五句四十拍の律の流れの全体をとらえて、はじめて結果されるものである。

さて、さきに渡辺淳一が啄木短歌の朗誦性について述べた文章を引いたが、渡辺のあげた二首は、「友がみな……」も「ふるさとの……」も、いずれも三行書きの作品である。渡辺の引用も三行書きのように示されているから、三行書き短歌として接し、記憶したものであらうと思われる。しかし、渡辺がそれを「パーのトイレ」でロケずさむとき、淀みの多い三行詩として歌い出されたであろうか。たとえば、「フルサトノナマリナツカシ……テイシャバノヒトゴミノナカニ……ソヲキキニユク」というような改律の形で詠まれたであろうか。おそらく、連続的流動性をもった律調によって、すなわち、五・七・五・八・七の律構成からなる、一行歌としての原律によって、「フルサトノ〇〇〇一〇ナマリナツカシーテイシャバノ〇〇〇一ヒトゴミノナカニーソヲキキニユク〇」と朗誦されたのではなからうか。

律的には一行として作歌された歌が、三行詩として改律されて歌集に収められる。この三行書きの歌集によって、すなわち改律によって読者に記憶された歌が、こんどはもとの一行歌として原律にかえされて読者に再生されるということである。これが、定型律の伝統というものであらうし、啄木短歌における律の二重性の妙味も、ここにあるだろう。

そして、三行書き短歌を提唱した啄木が、最後にあらわした短歌



は、皮肉にも、明治四十五年一月一日、病の床から岩崎正宛書簡に認めた、一行書きのものであった。ここに、原律と改律の関係が象徴されているように思うが、どうであらうか。

今も猶やまひ癒えずと告げてやる文さへ書かず深きかなしみに

注 (1) 寺杣雅人「等時音律説試論」(「文学」 昭53・2)

(2) 谷川俊太郎「ことばあそびうた」(昭58・7 福音館書店)

(3) 寺杣雅人「日本詩韻律論の方法」(「尾道短期大学研究紀要」 昭59・2)

(4) 本林勝夫「明治北海道と啄木」(「国文学」 昭59・6)

(5) 渡辺淳一「あえて、わが啄木好み」(『新潮日本文学ア  
ルバム 石川啄木』所収 昭59・2)

(6) I・A・リチャーズ『文芸批評の原理』(昭45・9 八潮  
出版社)

(7) 岩城之徳「悲しき玩具研究序説」(「語文」 昭29・9)

尚、引用した啄木短歌は『石川啄木全集』(筑摩書房)に拠った。  
(尾道短期大学講師)