

等時音律説序説——定型詩歌の読み方に関する理論

寺 柚 雅 人

定型詩歌はどう読んでよいと言えるだろうか。あるいはこう読むべきだという決まったリズム形式が存在するのだろうか。決まった読みがあるとすれば、そこへ導き、またその正当性をあかすのはどのような論理であろう。

一、定型とは何か

詩歌における定型と言えば、五音あるいは七音という音数上の問題として考究されるのがつねである。上田三四二は短歌形式について言う。

それはわずかに五句三十一音という、たったそれだけの約束ごとにはすぎない。押韻についても、句切りのことについても、また歌うべき内容に関しても、そこには何の強要も制限もない。(上田

三四二「定型意識の問題」『国文学』昭和五十二年二月号)

五音あるいは七音という音節数の一定は日本語定型詩歌の形式上の最も特徴的な面である。定型詩歌の音律を「音数律」とよぶゆえんであり、短歌形式では「五句三十一音」が考察の主たる対象とされてきたことはきわめて当然のことと言わねばなるまい。だが、「たったそれだけの約束ごとにすぎない」と言い切ってよいかどうか。また、もし定型詩歌の読みを規定できるとすれば、それを可能にするのは句数・音数以上の「約束ごと」を見定めること以外にないであろう。

あらためて定型とは何かを言う。音節として実現された音数の一定はだれにもあきらかである。が、文字として目に見え、音となって耳にきこえるものだけが定型なのではない。目に見えず音にもきこえぬ定型がある。すなわち休拍数の定型である。これは定型詩歌の音律を考えるさいの最も重要なことの一つである。

たとえば散文には句点と読点があり、これらは意味上の切れ目を

あらわすと同時に、読むときには休止の目印となるが、定型の俳句にも短歌にも特殊な例をのぞいて句点や読点はない。が、つぎのような観察は俳句を読む多くの人の共有するところである。

発句の音律は、時律的にいふと、五・七五といふのが最も標準的で、たとへ五七・五と切れる場合でも、音律的には五で先づ小休止を置いて七五とつづけるのが一般的な味ひ方のやうである。

(岡崎義恵『芸術としての俳諧』二〇頁)

この観察はもっと厳密になされうるのではなからうか。一般によく行なわれている定型句の読みを注意深くきくと、休止は休拍数としてあらわせることに気づく。すなわち五音には三音分の休止、七音の場合には一音分の休止がつねに付随しているのである。(発音の拍でないものは休拍とする。したがって延音となりうる拍を含む。)このときこの音節部と休止部を加えた八拍が一つの小節を構成することに思い至る。私はこの八拍を、のちに言う「意味リズム」に対して「基底リズム」とよぶ。これは八分音符を一拍として一小節に八拍をかぞえる四拍子系のリズムである。

具体的に俳句形式で示すと、「さみだれを集めてはやし最上川」
のような句は

「さみだれを○○○あつめてはやし○もがみがは○○○」

となり、「古池や蛙飛こむ水のおと」のような場合は

「ふるいけや○○○かはつとびこむみづのおと○○○」

となる。五音句の音律構造は一定であるが、七音句の場合は二種の形式をもっている。四拍子の中へ等時的に五音・七音を配したこの読みを「等時音律説」として理由づけることがこの文の目的である。

さて、現在の多くのリズム説では、休拍数は単に休止あるいは休止部としか説明されない。

短歌とよばれる詩のありかたを見ると、文章上の規範としては五音・七音・五音・七音というリズム集団を休止部をはさんで連結し展開していくことになっている(略)

(三浦つとむ『認識と言語の理論』第二部四五三頁)
歌はこれを読むとき、第一句のあとで休止を置き、二・三句をつづけて第三句のあとでまた休止を置く。(中略)

○○○○○●○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○

●のところに呼吸運動上の予備力がある。

(岡井隆『新編現代短歌入門』九七頁)

休止部を休拍数とよびえない場所から小節をのぞむことは当然不

可能である。

ところで、一定の音数に一定の休拍数を加えて、はじめて八拍の周期があらわれるとは言いうるが、これはある特定の読みから帰納したことである。したがってこのことだけで小節を定型句の音律の根底に必ずあらねばならぬものとする訳にはゆかない。八拍の周期が単に特定の恣意によるものかどうかあらためて検討する必要がある。

このことを解くのは、句というもののそもその根拠は何かという問いである。言うまでもなく、五音七音の規範はすべてに先立って存在したのではなく、ある必然のもたらした結果と考えなければならぬ。

日本語において短歌は言語本質が指示性の根源である韻律と不可分のかたちで表出されたもの、したがって必然的に五・七の音数律となった詩形のひとつとして考察されなければならない。

(吉本隆明『言語にとって美とは何か』全著作集6一〇八頁)

では五音七音の規範を結果させたものは何であろうか。

風流の初やおくの田植うた(芭蕉)

このような文字あるいは音の連続がいかなる理由で五七五と区切

られるのかを示さねばならない。意味によって分割すれば、中七の途中に最大の切れ目が来てしまうのである。

時枝誠記は文節による意味の群団が定型詩歌の音律を構成すると説く。

横線を以て基本リズム形式の限界即ちリズムの間とし、圓を以てそれを充填する音聲とすれば、休止による群団化は次の如き形式となる。

○○○○○休○○○○○

こゝに三音節によるリズムの群団が成立する。そして基本的リズム形式は、右の調音の休止の間も等時的間隔を以て流れてゐると見るべきである。

(時枝誠記『国語学原論』五〇九頁)

ところが、このような仕方では定型句をリズム群団に分割し、等時的に休拍を置けば、たとえば先の芭蕉句は

一ふうりうの○はじめや○おくの○たうゑうた

となる。ここに規則的周期を見ることはできない。そこで時枝の結論はつぎのようなものとならざるをえない。

私は国語のリズムの基本的形式より見て、五音七音は、詩歌の進

行的リズム形式の単位と見るよりも、詩歌の建築的構成的美の要素となるものと考へたいのである。即ち音節数は、リズム的周期を以て美を構成するのではなく、3 : 4 : 5或は5 : 4 : 3或は5 : 7 : 5の如き、構成的美の要素として価値があるのではなからうかと考へる。(時枝誠記「国語学原論」一五八頁)

文節を構成する音節の数に休止の拍を加えたものが一定の時間量をあらわさないことからリズム的周期を断念した時枝は、休止の拍をのぞいた音節群団の組合せの中に「構成的美」を見ようとするのである。

しかし、これによって句の意味を説明しうるかどうか。たしかに「ふうりうの」(5)「はじめや」(4)「おくの」(3)「たうゑうた」(5)は適当な文節数の和によって五七五となる。が、ではどうして九八あるいは五四八などと考へてはならないかとの問いには応じることができない。

これの説明はやはりリズム的周期による以外にない。すなわち五音七音をひとかたまりとして読むということである。

「ふうりうの○○○ははじめやおくの○たうゑうた○○○」

しかし、五音七音がそもそも規範なのではない。したがって、つねに休止部によって句が分割されていると考へてはならない。

「ふるいけや○○○かはづとびこむみづのおと○○○」

異なる音数を一定の時間量の中に含み連続する八拍の周期が原初の規範として存在するのである。五音七音は周期の規範に規定されたところの副次的な規範と考へなければならない。

こうして定型とは小節内の音数もしくはは休拍数の一定を言うのであり、句とは一小節内の音節の集合であると定義されるのである。

二、等時音律説と音歩説

等時音律による読みの主張は、一般によく行なわれている定型句の読みの音律を採譜したところにはじまった。そしてそれが有音無音の八拍から一小節を構成する点は、句というものの意味を明らかにすることにつながった。これはこの考へに大きな勇気を与えるものである。

しかし、そう読みうるということと読むべきだということとは違う。それが唯一正しい読みであるというにはまだ証拠不足である。実際、八拍で一小節を構成するリズム形式を想定したリズム説はすでに新しいものではない。この説は「音歩説」と言われ、定型詩歌に関する最も有力なリズム説となっている。そしてこの説においても、その根拠はこの説を唱える研究者や俳人の読みの自然にもとづいていると言えるのである。

説く厳密なルールも、読む側がこしらえた勝手な限定ではなく、それが句の内部に由来するものであることを示す必要がある。

が、「音歩説」には運用面での説明の多さにもかかわらず、かんじんの説自体の存在理由がない。

大體日本語の韻律構造はこのやうになつてゐるといふのが今日の常識である。(岡崎義恵『芸術としての俳諧』八頁)

たしかに土居光知にも私にもなぜそうなるかの説明がまだない。

(荒木亨「リズム(ミーター)」についての「考察」括弧閉じる
『解釈と鑑賞』昭和五十一年十二月号)

少なくとも「音歩説」は、「等時的拍音形式」の日本語による定型詩歌がどうして等時的に読まれてはならないかという点を明らかにする必要がなかったか。

「音歩説」か「等時音律説」か、あるいはそれ以外の読みが正しいのか、ともかくわれわれは両説を比較することからはじめよう。

いずれかを有利とする論理を見つけることが目的である。それは必ず正しい読みを指向していよう。

両説によって「古池や」の句を読めばつぎのようになる。

「音歩説」

【ふるいけや○○○○】かはづとびこむ【みづのおと○○○】

「等時音律説」

【ふるいけや○○○○】かはづとびこむ【みづのおと○○○】

(○印は延音または休拍をあらわす)

両説の異なりはわずかに長音の有無である。

「みづのおと」か「みづのおと」かを決定することがはたして出来るであろうか。

三、リズムの二重性と中またぎ構造

(音歩説批判①)

どう読むべきかをさぐることは、五音七音の音律の上に伝統的に託されてきたものを明らかにすることである。いったいたとえば芭蕉の舌の上をどのような音律の五音七音が流れ消えていったのであるか。

これを解く手がかりとして、古典詩歌の作者たちが今のわれわれに与えるものは、ある音律のもとに配せられたはずの語の構成以外にない。意味の構造から、遠い過去に発語と同時に消え失せた音律を推定しなければならないのである。

まずここに一つの実感がある。

- (1) さみだれを集めてはやし最上川
- (2) 古池や蛙飛こむ水のおと
- (3) 白菊の目にたてゝ見る塵もなし

いずれも芭蕉句であるが、(1)(2)にくらべ(3)は私にはやや読みにくいのである。形式の点では三句とも完全な定型句であるにもかかわらず、(3)だけに何か破調的な響きがあるのはなぜか。

もっとも、この実感とこれからの推理は、「等時音律説」が正しかったらという仮定の上でのものである。

問題は中の句である。(1)(2)の中七はそれぞれ「集めてはやし」「蛙飛こむ」であるが、その意味構成を見ると最大の単位は文節によるもので、「集めて・はやし」「蛙・飛こむ」となっている。(1)は四・三、(2)は三・四の意味構成となり、一見異なっているように見えるが、これらを「等時音律説」にそって「基底リズム」の上に置いてみると、

あつめてはやし
○かはづこびこむ

となって、意味の切れ目の位置が一致する。しかも、それは「基底リズム」の八拍のちょうど中間点にあたる。第一項で七音句に二種の音律構造のあることを述べたが、三音節目に句内の意味上の最大の切れをもつ七音句が後者の音律構造を示すのである。

では(3)の場合はどうなるか。「目にたてゝ見る」の意味構成は、これも文節によって「目・たてゝ見る」となる。二・三・二の構成である。これを「基底リズム」の八拍到配すると、

目)たてゝ見る○

となり、(1)(2)では切れた位置を「たてゝ」の三音節がまたいでいる。

はじめに八拍よりなる小節が句の基礎構造となることを言い、この八拍を「基底リズム」とよんだが、ここに至ってはこの八拍は前後の四拍によって一個のリズム単位を構成していると考えねばならないのである。

○○○○○○○○

そして語や文節の意味によるリズムはこの「基底リズム」とは別個のものである。基底リズムにおける前後八拍のリズム単位の上に、それから独立した形で、

目)たてゝ見る

という語・文節によるリズム単位が配せられるのである。私はこの語・文節の意味集団が構成するリズムを「意味リズム」とよび、「基底リズム」と区別する。リズムは二重性においてとらえられねばならないのである。

(3)の読みにくさは「意味リズム」と「基底リズム」との不調和もたらしたものと考えられる。私はこの不調和の構造を「中またぎ構造」とよぶ。七音句の場合は例に示した二・三・二の他、五・二の意味構成も「中またぎ」を生ずるものと考えている。

こうして「等時音律説」を正しいものと仮定して、破調の実感からその原因の推理へと進んだ思考は、その正当性についてつぎのような出現率からの保証をえる。

まず「意味リズム」が「基底リズム」に調和する四・三型、三・四型の多い点である。

△四・三型▽

山路来て何やらゆかしすみれ草

草臥て宿かる比や藤の花

ほろくくと山吹ちるか瀧の音

菊の香や奈良には古き佛達

秋深き隣は何をする人ぞ

△三・四型▽

むめがくのつと目の出る山路かな

閑さや岩にしみ入蟬の聲

荒海や佐渡によこたふ天河

名月や池をめぐりて夜もすがら

旅人と我名よばれん初しぐれ

同時に「中またぎ」句の出現率はきわめて低い。芭蕉の『春の目』を見ると、発句五八例中「中またぎ」句はわずか二例をかぞえるのみである。

これらの符合から、古典詩歌が「等時音律」のもとに作られた可能性はきわめて大きいと見なければならぬ。

ひるがえって「音歩説」はこの出現率上の特性をどのように解釈するだろうか。勿論「音歩説」では「中またぎ」は起こりえない。

「目にたてゝ見る」は二・二・一・二と分けられて、

「目にたてゝ見る」

とされる。語はあらかじめ「基底リズム」の四拍目と五拍目の間で切斷されているために、どのような場合にも「またぐ」ということはいないのである。

四、句の連続性と終止性

(音歩説批判②)

ひきつづき「中またぎ」の問題である。前項では「中またぎ」がリズム破調を起こすとしかなかったが、その破調は句の終止性へとつながっていたのであった。このことの発見は「音歩説」の否定と「等時音律説」確立のための最大の力となった。そのことを述べ

よう。

俳句形式における上下五音句の連続性と終止性の問題は、「音歩説」による解釈があった。「音歩説」ではすべての語を「音歩」によって分割するが、「古池や」のように二・二・一の形式をもつものが連続調となり、「水のおと」のように二・一・二となるものが終止調をあらわすとされている。

土居光知の説明をきこう。

七部集中に載せられた芭蕉の俳句中一二の字あまり句を除いた百二十二首のうちで、初五音が「ふる・いけ・や」の如き三音歩をなすもの百十一首、終りの五音が「水・の・音」の如き三音歩をなすものが百十首ある。

(1) きぬ・た・うて・我にきかせよ坊が妻

(2) ひば・り・なく・中の拍子や雉の聲

の如く初句が212の音歩に分れて居るものは百二十二首中僅かに十一首に過ぎぬが、これ等は初句の終りで節奏が一寸断絶するやうに感ぜられるのであらう。

次に

(1) 雪散るや穂屋の芒の刈・のこ・し

(2) ほたる見や船頭酔うておぼ・つか・な

(3) 名月に鶯の霧や田の・くも・り

の如く終句が221になつて居るものが十句あるが之等は節奏の

落着いた、重なり終結でないことが感ぜられるのであらう。その他は皆221で始まり212で終結して居るが、これ等によつても221は連続的な節奏であり、212は終止的な節奏であると云ふことができる。

(土居光知『再訂文学序説』二〇七頁)

初五で二・二・一となるものも、座五で二・一・二となるものもともに九〇パーセントに近いという。「俳句では二二二と二二二との相違といふことは、古来強く強く意識せず、これを大きな問題とは考へない」(岡崎義恵『芸術としての俳諧』九頁)との見方は正しいものではない。この事実から両者の間に何らかの相違を考えない訳にはゆかない。

このような出現率上の特徴に、おそらく土居はつぎのような理論的な裏付けを考えているはずである。

すなわち「音歩説」によれば、二・二・一と二・一・二の両形式はまったく異なった音律を有するのである。

ニ・ニ・一
ニ・一・二
ニ・一・二
ニ・一・二

説得力の強い主張である。

さらに「等時音律説」にとつての不都合は、この説では両者の間に音律上の相違はまったくないということである。

ニ・ニ・一
 一・一・二
 }
 五五五

これはどう考えればよいか。

が、「等時音律」によっても両形式にはそれぞれ連続調と終止調が感ぜられるのである。「基底リズム」における有音の拍の構成にまったく相違がなくとも、「意味リズム」の構成が異なっている。すなわち「中またぎ」の有無による相違である。

ニ・ニ・一 〔ふるいけや〕○○○
 二・一・二 〔みづのおと〕○○○

ニ・ニ・一は非「中またぎ」、二・一・二は「中またぎ」となっている。俳句形式の五音句において、非「中またぎ」構造が連続調を示すはずの初五を占め、「中またぎ」構造が終止調をあらわすべき座五に位置する確率は、土居の調査結果をかりると、ともに九〇パーセント近いと言えるのである。

今ここに「中またぎ」によるリズム破調が句の終止性に関係するのではないかという推測が成立する。このことが七音句についても言えるかどうか。

前項では『春の日』の発句について見たが、「中またぎ」をもつ

七音句は希有であった。俳句形式では七音句は一句の中央に位置し、この位置は連続的な調べをもつべきであると考えられるから、これは前記の推測を満足させるものと見られる。

そして定型詩歌の歌体の一つとして短歌形式を有することは、この問題を解く上にこの上もない幸運である。『新古今和歌集』（日本古典文学大系）によって、第二、第四、第五句の、字余り句をのぞくはじめの百例について見た。「中またぎ」の出現率はつぎのとおりである。

第二句目 三例(%)
 第四句目 六例(%)
 第五句目 三五例(%)

五音句においても七音句においても、非「中またぎ」構造が連続調となり、「中またぎ」構造が終止調を生ずると考えることはまず妥当とせねばならないのである。

となると、連続調と終止調を生んだ因は表面的な音律の相違ではないということになり、逆に土居説の検討が必要となる。

土居は「221は連続的な節奏であり、212は終止的な節奏である」と結論した。正しく見えた表現であったが、結論を言えば、ここに小さな誤りがあった。

まず「等時音律説」では五音句の場合七音句とちがって音律の形

式は一定である。したがって「中またぎ」はそのまま句の四音目と五音目の間の意味のつながりいかんによって起こると考えられる。

具体例をあげると、「水のおと」のような三・二の意味構成の場合、「雪五尺」のように二・三の意味構成となる場合、「中またぎ」性は最も強くなるはずである。

ところが土居は座五で二・三を示している「刈のこし」を例外と断じている。音歩の原理によって「刈のこし」は二・二・一とされて連続調と分類されるからである。

これは誤りである。「雪五尺」や「刈のこし」は「音歩説」では二・二・一とされて、「古池や」のような場合と等しい節奏であるとされるが、その調べの異なりはだれにも感知しうるはずである。

古池や
雪五尺

ふるいけや
ゆきごしやく

●●○○○

すなわち「音歩説」にいう二・二・一には二・三としてとどめておくべきものをも含んでいたことになる。「221」は連続的な節奏「あ」とはおおむね正しいが、ときには二・二・一を終止的な節奏であるとしなければならぬのである。二音一音の「音歩」分割の非は明白である。終止調を連続調としなければならぬ「音歩」が否定されることによって「音歩説」は崩れる。土居が例外とした座五の「刈のこし」は、芭蕉じしんにはけっして終句として例外的な

節奏ではなかったということである。

「音歩説」による句の連続性・終止性の解釈はほぼ真実に近いものであったが、そのわずかの異なりは考え方の根本的な誤りに起因していた。ここに「音歩説」はその根底から否定されたのである。

また、かわって句の連続性・終止性の解釈は「中またぎ」によるべきことが明らかとなったが、このことは「中またぎ」そのものの実在をあかすものであり、そしてこの「中またぎ」の存在証明は「等時音律説」の正しさの証明でもあらねばならない。

五、結び

定型詩歌のリズムを考えるさいに最もかんじんなことは、リズムの二重性を見定めることである。

時枝・三浦のリズム説の欠陥は、文節のリズムに注目するあまり「基底リズム」の構造を看過した点にあり、逆に土居らの「音歩説」の失敗は、二拍を単位とする「基底リズム」のみを見て、語・文節による「意味リズム」の独立的存在に無知であった点にある。

まず時枝は文節による「意味リズム」の群団を考えた。そして「休止が群団化の標識となる」とした。ところが文節の拍と、音節と等時の休止の拍を加えても、五音句七音句の時間量は一定となりえず、そこに「リズムの周期」を考えることは不可能となる。そこで「音節数は、リズムの周期を以て美を構成するのではなく、3:4:5或は5:4:3或は5:7:5の如き、構成的美の要素とし

て価値がある」と結論したのであった。

同様に三浦の場合もやはり「意味リズム」のみしか見ていない。

短歌とよばれる詩のありかたを見ると、文章上の規範としては五音・七音・五音・七音というリズム集団を休止部をはさんで連続し展開していくことになっているのだが、これをさらに表現構造からのリズム集団に分割してみるならば、

わがーいはは みやこのーたつみ しかぞーすむ よをーうじ
やまと ひとつはーいふなり

のようになる。つまり表現構造からのリズム集団が展開されながらも、それをふくみつつ否定したかたちでのさらに大きなリズムとして五・七・五・七・七の規範を満足させているのであり、このリズム集団の休止部は同時に表現構造の切れ目にもなっている。(三浦つとむ『認識と言語の理論』第二部四五頁)

三浦は二種のリズム集団を考え、「わが」「いはは」などを表現構造からのリズム集団、「わがーいはは」などを規範としての五音七音のリズム集団とよんでいるが、これらは私が「意味リズム」とよぶものの部分と全体である。決して別個のリズムではなかったのである。

そして「音歩説」は「基底リズム」の八拍に気づいたが、それが二拍ずつのリズム単位よりなる点を強調しすぎたために、すべての

語を順に二音節ずつに区切ってしまった。これによって、時枝が全体を見逃すまでに固執した「意味リズム」は完全に分解されたのである。

すべて語を一音二音のリズム単位に分けてしまう誤りは「音歩説」にかぎったことではない。これは日本語リズム論のなかば信仰のようになっている。

日本の詩歌の形式で、七五調とか、五七調とか音数律が発達しているが、これも、拍がみな同じ長さで単純だからにちがいない。ただし、四や六がえらばれず五とか七とか奇数が多くえらばれたのはなぜか。日本語の拍は、先にのべたように点のような存在なので二拍ずつがひとまとまりになる傾向があるからだろう。つまり二拍からなるものが長、一拍からなるものが短と意識され、そういう長と短との組合せで詩を作り出そうとするためである。いわゆる都々逸のリズムが、単なる三・四・四・三、……でなくて、一・二・二・二、二・二・二・二、……というふうになり、二との組合せでできているのは、そのあらわれにちがいない。

(金田一春彦『日本語』九六頁)

「愠気心か、枕な投げそ」がどうして「単なる三・四・四・三」でなくて、「一・二・二・二、二・二・二・二」でなければならぬのか。一音二音のこまぎれの中にもはや「意味リズム」を見ることはできない。

また「意味リズム」の断続は相対的に決せられるものである。これも一音二音のみじん切りには理解の遠くおよばぬところである。

「うぐいすの」という五音節を考えてみよう。一音と二音で分割すると、「うぐいすの」は二・二・一、「うぐいすの鳴く」と七音句とすれば二・二・一・二ということになるが、「うぐいすの」の五音の音律はいずれの場合も二・二・一と変わらない。

しかし「うぐいすの」は、「鳴く」の有無によってその「意味リズム」の構成はまったくちがう。すなわち「鳴く」の二音がつかない場合、句内の最大の意味の切れは単語によるもので、

うぐいすの○○○○

となる。四・一の構成である。

これに対して「鳴く」が付いた場合は、文節による切れが語の切れに優越するため、

うぐいすの鳴く○○

となつて、五・二の構成となるのである。

非「中またぎ」構造の五音が七音句に置かれることによって「中またぎ」構造に変化したことは、口調の異なりからも明瞭であろう。

これは時間的後者の「鳴く」の在不在が前者である「うぐいす」と

「の」との間のリズムの断続を決するものである。私が「意味リズム」に「語・文節による」と冠したのは、この「意味リズム」の断続における相対的決定性のためである。

定型とは句数・音数以上の「約束ごと」をはらむものであった。「基底リズム」の前後四拍よりなる構造は、句内の語に一種の句切れを要求するものと考えてよい。この要求に応じない「中またぎ」破調は、われわれに終止性という非言語の意味を伝達しようとしていたのである。定型詩歌をどう読むかという問題は、古典詩歌の作者たちの託した意味をどのように受け取るかという解釈上の問題でもあったのである。享受のための最も根本的な要件の一つである読みをも明らめえないで、このわが国の古典遺産を享受したとしたのは長い間の思はずごしであつたと言わねばなるまい。

(岡山大学大学院在学)