

字余りの詩学

——声の定型として——

一 はじめに

わたしたちは万葉集の定型をごく普通に音数律という。五音七音という定まった音数によつて句が構成されるからである。それ以外の音数はごくまれで、このことは記紀歌謡と比べて際だった特徴であり、万葉集において音数律は揺るぎない形式として確立されている。ところが、一方で、万葉集には字余りの句が大量に存在する。

確実に検出できる字音表記巻の巻五・十四・十五・十七・十八・二十だけに限つてみても（短歌のみ。本稿で使用する字余り／非字余り資料はすべてこの六巻に限る）、三割近くの歌が字余りを含んでいる。具体的にいうと、短歌九七八首中じつに三〇八首が字余り歌である。意外に大きな数値といつてよい。この傾向は訓主体表記の巻々でも

西 條 勉

だいたい同じであろうから、万葉歌は平均すると、おそよ三首に一首は六音もしくは八音の句をもつと考えられる。

万葉集で確立される和歌定型を音数律というばあい、わたしたちは、このような実態を念頭に置かなければならない。万葉集において、字余りはけつして特殊なケースなのではないのだ。このように、字余りをごく当たり前のように許容する定型とは、いったいどのようなものなのであるうか。

二 字余り／非字余り

とりあえず、字余りの概念に触れておこう。よく知られているように、古代和歌の字余りは主に単独母音が絡んで生じる現象であり、後代のそれとは様相を異にする。古代の和歌では文字数で五字七字を超えていても、じつさいの

誦詠では定型が成り立っているとされ、したがって、字余りは音の余りではないといわれる。

万葉集において字余りが許容される理由は、語頭以外の母音は「一つの音節として十分の重みをもつていなかつた」¹⁾とする橋本進吉の説によつて説明されている。句中の単独母音はしばしば脱落するので字余りが許容されると考えるわけである。これに類する現象は、半母音(ミ・ニ)においても起こるらしく、字余りを許容する条件がいくつか発見されている(もつとも、母音以外の字余りは寡少で、一割にも満たないので、本稿ではもっぱら母音のみを問題にする)。

これまでの経緯をみると、宣長が発見した字余りの法則を再検証した佐竹昭広以降では、毛利正守の一連の研究が字余り問題の扱いを大きく変えた。毛利が着目したのは、字余りの法則は句中の単独母音すべてに当てはまるのではなく、かなりのものが字余りにならないという事実である。このばあい、訓表記で定数に訓まれるケースは字余りの法則を適応すれば音数不足になるおそれがある。こういった「準不足音句」⁴⁾を字余りのかたちに改訓すべしという見解は、むしろ有効であるが、しかし、仮名表記に非字余り句が存在するばあいは、これを適用するわけにはいかない。非字余り句に橋本法則を適応すれば、大量の音数不足句が

存在することになってしまふからである。字音表記の非字余り句は、母音が脱落しないで定数を充たしていると考えるをえないのだ。

そこで毛利は、字余りになるばあいと、ならないばあいの「基準」を見きわめる必要があることを主張した。準不足音句の概念を提出した木下も、改訓の余地がない非字余りが多く存在することに気づいたが、その理由を問うことはなかつた。したがって、宣長にはじまる字余り問題の第二幕は毛利によつて開かれたといつてよい。字余り研究は単独母音の脱落する通則を明らかにしつつ、同時に、その適用できない事例も浮き彫りにした。字余りを考えるばあいには、もはや非字余りの存在を無視できなくなつたわけである。ところが、字余り/非字余りはその全貌が明らかになるにつれて、なんとも不思議な姿をさらけ出すことになるのである。

たとえば、先に示した字音表記巻の合計九七八首で調査すると、字余り句は82.0%、非字余り句は17.0%となり、ほぼ半々の割合である。句中にありながら脱落しない単独母音は、橋本法則が適用できないケースになるので、これだけ多く存在するのはきわめて問題である。なぜ、母音の多くが句中にありながら脱落しないのであろうか。さらに問題を紛糾させるのは、句ごとの字余り/非字余りの比率

である。結果は次のようになる。

表 A (字余り/非字余り)

	第1句	第2句	第3句
字余り	72/75 (96%)	46/167 (28%)	64/65 (98%)
非字余り	3/758 (4%)	121/167 (72%)	1/65 (2%)
第4句	29/142 (29%)	134/141 (95%)	
第5句	113/142 (80%)	7/141 (5%)	

数値が不均衡になっているが、毛利の行った調査でもほとんど同じである。おおかた、万葉集全体の傾向を示すと考えてよいだろう。毛利はこれを二つに類別し「(a) グループⅡ第一句・第三句・第五句」「(b) グループⅡ第二句・第四句」とした。(a) は字余りが圧倒的に多く、(b) では非字余りが優勢になっており、双方で、字余りと非字余りの割合がほぼ対称的になる。とくに注意されるのは、七音句の第二句目と第四句目は非字余りの方が多いのに、結句では逆に、ほとんどすべて字余りになることである。句中の単独母音がすべて十分な重みをもたずに非自律化し、字余りを生じるのであれば事は単純だが、あるばあいには、十分な重みをもって自律し、字余りを起こさな

いのである。この矛盾する事実を、どう説明したらよいのか。毛利は次のような推論をこころみた。

- (ア) 句頭の単独母音は、前句との間に音のとぎれがあるので、字余りにならない。
 (イ) 句中にあって字余りにならない単独母音は、句頭と同じ条件下に置かれている。

(ウ) 句中の単独母音は前の音節との間に音のとぎれがあれば、字余りにならない。

きわめて盤石な三段論法である。(ア) は疑いのない事実、(イ) はそれを前提にした必然的な推論である。そこから導かれる(ウ)の結論も異をはさむ余地がない。句中の単独母音が字余りになったり、ならなかったりする基準は〈音のとぎれ〉の有無にある。ここで毛利は音韻論の概念を導入し、音のとぎれのある／なしを、「喉頭有声子音素」の有無によつて説明するが、ようするに、単独母音は、句中にあって直前の音節との間に音の切れ目(喉頭有声子音素)があるばあいには、一つの音節としての重みを失わずに自律し、字余りにはならないということである。

つまり、音のとぎれがあれば字余りにならないわけで、字余り/非字余りの基準は〈音のとぎれ〉ということになる。推論から得られるこの帰結は、作業上の仮説としても

すぐれている。なぜなら、この基準によつて、字余り／非字余りの現象が合理的に説明できるからである。そこで、この仮説を証明することがつぎの課題となる。音のときれの有無を、どのように検出すればよいのか。

ここで毛利が持ち出したのは、服部四郎のいう「単語連続」と「単語結合体」である。これはアクセントから連文節のつながりぐあいを分析したもので、たとえば「白い花」を「シロイハナ」のようにアクセントをおくのが単語連続で、このばあいは文節が自律して「シロイハナ」となるが、「シロイハナ」のように語頭にだけアクセントをおいて発音すると、連文節は単語結合体になるといふものである。これを適用すると、前者が母音を自律させる非字余りに、後者が母音の脱落をまねく字余りに対応する。もっとも、万葉歌のばあいアクセントは使えないので、毛利は連文節の接続形態を分析することで、単語連続と単語結合体を区別した。(カッコ内の歌番号の下の数字は何句目を示す。以下同じ)。

① ひなにあるわれを (17-3949, 2)

② いさうちゆかな (17-3954, 2)

①はなぜ、字余りで、②はなぜ、非字余りなのか。毛利論では①のばあい、一般に「〜にあり」は「〜なり」に約されることからみて、二とアリの間に音のときれがない単

語結合体になっており、このため字余りが許容されるのだという。一方②は、一般に感動詞は独立性が強く、あとの語との間に音のときれをもつので、単語連続の状態のあると判断されるという。すなわち、字余り／非字余りの基準となる切れ目の有無は、その連文節が単語結合体か単語連続かによるといふのが、毛利説の趣旨である。

そのばあい、単語結合体／単語連続の区別は、連文節の一般的なあり方から判断される。たとえば「ことあげせずとも」では、「コトとアゲの融合の度が高く、単語結合体をなしている故に、字余りをきたしている」(毛利)とされる。このように毛利はいくつかの事例から「単語結合体ならば↓字余り、単語連続ならば↓非字余り」という定式を導き、この観点から、字余りになったりならなかったりする理由を、事例に即して検証した。ところが、細かく見ていくと、毛利説では説明しきれない事例にしばしば出くわす。

① ひたへとおもへば (14-3435, 5)

② みむとおもへば (20-4300, 4)

「覧の通り、どちらも「〜と/おもへば」の形になっている。このばあい、なぜ、①は字余りになり、②では、ならないのか。毛利説によれば、単語結合体ならば字余り、単語連続ならば非字余りという関係が成り立つので、これ

を機械的に当てはめると、①の「くとおもへば」は単語結合体なので字余り、②の「くとおもへば」は同形ではあるが単語連続なので非字余りということになって、合理的な説明ができなくなってしまう。同形のばあいには、どちらが単語結合体でどちらが単語連続か、区別がつかないはずである。

にもかかわらず、①の「くとおもへば」は単語結合体、②の「くとおもへば」は単語連続であると認定するのは、さほど困難ではない。なぜなら、①は字余りであるがゆえに、母音が非自律化しているので単語結合体、②は非字余りであるがゆえに母音が自律するので単語連続、という判断が成り立つからである。つまり、ある連文節が単語結合体か、それとも単語連続かは、字余り／非字余りの状態からじかに判断できるのである。

ここで音の切れ目という「基準」にもどれば、非字余りの②は「く」と「おもへば」の間に音のとぎれがあるケースで、①はないケースである。では、②はなぜ音の切れ目があり、①はないのか。この疑問を毛利説で説明しようとすれば、ふたたび単語結合体／単語連続にもどって論が循環してしまう。単語結合体／単語連続の区別は、すでに字余り／非字余りによって判明していることがらであろう。毛利説はどこかにトートロジーを含むといわざるをえない。

同じようなケースをいくつか拾い出してみる。

- (とりにしあらねば (5-983, 5))
- (たびにしあれば (15-3677, 5))
- (いへをしぞおもふ (17-3894, 5))
- (ものをぞおもふ (14-3511, 4))
- (ながくとぞおもふ (20-4499, 5))
- (あはじとおもふ (15-3633, 2))
- (わすれておもへや (17-4020, 5))
- (みだれておもふ (15-3640, 4))
- (おほになおもひそ (14-3535, 2))
- (はだなおもひそ (15-3745, 4))

これらはみな同形のケースであり、形態上からは単語結合体／単語連続の区別がつかない。しかし、字余り／非字余りの別によつてどちらが単語結合体で、どちらが単語連続かはすぐに分かる。単語結合体と単語連続は、あくまでも一つ状態にすぎない。毛利の取りあげた「ひなにあるわれを」「いさうちゆかな」のばあいも、単語結合体／単語連続は、字余り／非字余りという条件下であらわれる音声的な状態なのであって、字余り／非字余りを引き起こす理由なのではない。

要点だけでいえば、字余り／非字余りを引き起こすのは音の切れ目の有無であるが、なぜ切れ目があるのか、また

は、ないのかの理由は、連文節の形態には求められないのである。ならば、どこに求めたらよいか。なぜ、音がとぎれたり、とぎれなかつたりするのであろうか。

三 声の定型

毛利が導いた帰結を、あらためて確認しておく、まずは、字余りにならないのは、単独母音が自律しているからである、ということ。つぎに、単独母音が脱落せずに自律するのは、直前に音の切れ目があることによる、ということ。このふたつを再確認して、字余りという現象を捉えなおしてみる。

すでに触れているように、万葉集の字余りは句中の単独母音がらみで起っていて、文字数で五字七字を超えていても、じつさいの誦詠では音余りにならないとみられている。けれども、よく考えてみると、こういった通念は、字余りの問題を正確に捉えていないように思われる。そもそも字余り、という言い方じたいが、文字化された歌に即応した名称である。書かれた歌の文字数が多くても、声に出して誦詠すると定数に合うという考え方は、文字の歌がまずあって、つぎに声の歌をイメージしたところから出てくる発想であろう。

けれども、これは顛倒した見方ではないだろうか。なぜ

なら、歌は声で作られるからだ。万葉集の歌人たちが歌を作るとき、かれらは紙に文字を書いて創作したであろうか。わたしたちはごく当たり前にそうするが、古代の人たちはどうであったか。万葉集には「歌をよむ」「よみびと知らず」等の表現は見られないが、後代にこの言い方が定着する背景には、歌は声に詠むことで創造するという根強い観念があつたはずだ。

歌にとつて、文字化はあくまでも二次的なことにすぎない。字が余るのは、文字に書かれたからである。声の歌がはじめにあつて、それが書き取られたときに、字余りが生じるのである。したがって、字余りと呼ばれる現象は、まず、声の次元で捉える必要がある。

そこで声の側面からみると、字余りとは、声で定型に詠まれた歌が文字に書き取られると非定型になる現象である、ということが出来る。わたしたちが字余りという現象から認識できるのは、声における音の区切りと、文字における音の区切りが必ずしも一致しないという事実である。このことは、定型が文字の次元では成り立っていないということの意味する。定型は、声の次元で成り立っているのだ。それならば、声の次元で成り立つ定型とは、どのようなものであろうか。

別稿^⑤で述べたように、声の定型を成り立たせているのは、

日本語そのものに内在するリズムである。ことばが音であるからには、どの国の言語も何らかのリズムをもつが、日本語のばあいは、詩人の福士幸次郎が唱えた「二音一位」の法則をまず第一に挙げるべきであろう。葉書「ハガキ」と、絵葉書「エハーガキ」に端的に示されるように、日本語は意味の区切れとは無関係に二音が一つのリズム単位となる習性がある。目頭「メガーシラ」、日替わり「ヒガワリ」、着物「キモノ」等々、日本語においてこのことが例外なく成り立つことからみて、ひとつの法則になつていてと考えられる。しかもそれは、福士が指摘したように意識されないままに成り立っている。声の定型も、無意識のうちはこの法則の支配を受けているはずである。

次に挙げることができるのは、〈強弱アクセント〉の法則である。一般に日本語は高低アクセントの言語であるといわれるので、不用意に強弱アクセントを持ち出すのは慎みたいが、リズムに関しては事情が別であろう。というのは、福士のいうような二音ごとのまとまりは、リズム的には二拍子となるので、意識せずとも強弱アクセントになるからである。これを実験的にはじめて実証したのは心理学者の相良守次⁸⁾であった。わたしたちも、たとえば春夏秋冬をリズムカルに言おうとすれば、無意識のうちに「ハルーナツア、キーフユ」(、は強音)と発音していることに気

づくであろう。これは二拍子リズムのもつ普遍性によると考えられる。福士の唱えた「二音一位」の法則は、おのずから〈強弱アクセント〉の法則に支配されているといつてよい。

声の定型を成り立たせる三つ目の要件は、国語学者の高橋龍雄が提唱した「四拍子リズム」の法則⁹⁾である。高橋は福士とは別に「国語二音節基調」の原理を発見し、この観点から日本語では、横浜「ヨコハマ」、山本「ヤマモト」などのように、二音節語を一拍とし、これを二回繰り返す四拍子の言い回しもつとも安定した語形であるとした。拍は等時的に周期するリズム単位のこと、これによつてはじめて、音数ではなく、拍の概念によつてリズムを数えることが可能となった。高橋の説はその後、別宮貞徳・坂野信彦らによつて、一句を四拍子とみる説に改良されて、現在はこの観点から和歌のリズム形式が分析されている。

とりあえず、声の定型が「二音一位」〈強弱アクセント〉「四拍子リズム」という三つの基本法則に基づいて成り立っていることを確認しておきたい。このリズム形式を等拍律と呼ぶことにする。等拍律は二音で強弱アクセントが回帰する単位(拍)を四回繰り返す形式である。休止(延音)も一音分の音量とみると、モデル的には次のよう

みに—そふ—いも—を— (14-3485, 2)
 ひと—り—あり—うる— (15-3601, 2)
 ふじ—えの—うら—に— (15-3607, 2)
 たゆ—たふ—いの—ち— (17-3896, 2)
 すす—き—おし—なべ— (17-4016, 2)
 たび—の—おき—なと— (18-4128, 2)
 ここ—ろぞ—いた—き— (20-4307, 2)
 いま—か—いま—かと— (20-4311, 2)
 いや—しき—あが—み— (5-848, 4)
 はな—と—あれ—もふ— (5-852, 4)
 もの—をぞ—おも—ふ— (14-3511, 4)
 まり—ふの—うら—に— (15-3630, 4)
 みれ—ども—あか—ざ— (17-4001, 4)
 いし—なみ—おか—ば— (20-4310, 4)
 をし—き—あが—みは— (20-4505, 4)

仮名表記の諸巻中、第二句目、第四句目の七音句から任意にピックアップした非字余り句である。全部で二三四例あり、字余り句（七五例）より三倍強も多い。右はその一部だが、このようにすべてが四拍節のリズム形式に収まっている。延音（休止）が入るのは形式上のことではなく、じっさいに誦詠するときに意味とリズムのずれを調整するために、一音分の間合いをとって発声されたはずである。

いったい、万葉歌はどのようなリズム形式で誦詠されたのか。その実態をそのまま復元するのは不可能である。四拍子定型はあくまでも三法則から推測した仮説にすぎない。しかし、右にあげた非字余り句に、誦詠の実態をさぐる手掛かりが隠されているようにおもわれる。たとえば「ひとりありうる」は七音句に単独母音が二つあるケースだが、なぜ、母音の脱落が生じないのか。福土の法則を機械的に適用すると「ひとりありうる」となっており、単独母音がいずれも拍節の後音にくる。これは弱音アクセントの位置であるから、母音は自律性を失い「ひとりありうる」のようになって、四拍子定型が壊れてしまうであろう。

四拍子を維持するには、どうしても二つの単独母音を自律させる必要がある。そのためには、単独母音を強音アクセントの位置で発声しなければならない。その調整は「ひとり」と語尾を延ばして、「あり」の「あ」を強音アクセントの位置にずらすことで果たされる。このずれによって「うる」の「う」は自動的に強音アクセントの位置に移されるわけである。こういった微妙な融通がきくのは、四拍節定型というものが適宜に延音をいれることができる形式になっているからである。「ひとりありうる」の句は、このようなメカニズムのなかで単独母音を自律させている

のである。

もうひとつ資料1をながめて気付く顕著な事実は、各句とも真ん中に意味上の大きな区切れをもつことである。四拍節はどれも二拍節ずつに分かれてゐる。リズム形式を除いてみると「ちらくは—いづく」となり、もともと文節の切れ目であったことが分かる。これは他の例でも同じで、ようするに、七音句は「●○○●△＝●○○●△」(△はどちらか一方が休止か延音になる)のように、二文節から成り立っているのである。

四 字余りの機能

これまでは非字余り句を取りあげ、声が生み出す定型について考えた。引き続き、字余り句に目を向けてみよう。むろん、字余りも声の次元で捉えなければならぬ。

字余り句も、じっさいに声で詠まれるときは四拍節定型に収まっていたであろう。橋本法則が作用して、句中にある単独母音は声に出すと自律性をなくして脱落すると考えられるからである。そこで、二音一単位の法則と二拍子強弱アクセントの法則に忠実にしたがいつつ、恣意的な手を加えないでできるだけ機械的に、字余り句を四拍節定型におさめてみよう。第二句・第四句の字余り句(七五例)の中から巻十五の第二句(十三例)を例示してみると、次の

ようになる。

資料2 「第二句の字余り」

- なにお—ふ—なる—との— (15-3638,2)
- ひと—よ—いも—にあふ— (15-3657,2)
- かげ—たち—よりあ—ひ— (15-3658,2)
- × なが—みに—かあら—む— (15-3684,2)
- × なに—こそあ—りけ—れ— (15-3718,2)
- よあか—し—もふ—ねは— (15-3721,2)
- × こひ—つつ—もあら—む— (15-3726,2)
- × まこ—とあり—えむ—や— (15-3735,2)
- × あふ—こと—もあら—む— (15-3745,2)
- すみ—あし—とぞい—ふ— (15-3748,2)
- × おも—ひしお—もは—ば— (15-3768,2)
- × とり—にぞあ—りけ—る— (15-3784,2)
- あひ—だ—しま—しおけ— (15-3785,2)

これを資料1の非字余り句と比べてみると、いくつか違いがある。いちばん目に付くのは、資料2では、単独母音がすべて弱音の位置にあることである(母音を二つふくむばあいは別に考える)。ここに掲げなかった他の巻についても、まったく同様で、弱音の位置にあるため母音として自律できず、直前の音に融合して発音されて脱落するのである。これは誦詠のさいに声の現象として生じることであ

り、その約音化によつて四拍節定型が成立していることがわかる。

ところが文字に書かれると、約音されたはずの単独母音は自律して一文字で表される。このように音声で非自律化した音が、書かれるときに自律するのは、それが「丁寧な発音」で区切られるからである。書くことによる音の分節は、音韻を意識してゆつくり一音一音を発音することと同じ行為なのである。書かれることで脱落した母音は自律性を獲得し、さらに、自律した母音が表記されることで、字余りが生じるわけである。文字の次元で生じる字余りは、声の次元で生じる約音化の現象とちよつと表裏の關係になつてゐる。したがつて、字余りの現象を声の次元で捉えるには、母音の約音化に焦点を合わせなければならぬのだ。今度は、字余りの機能的な側面について考えてみたい。ふたたび資料1と資料2の違いに注目すると、資料1の非字余り句が意味の上からすべて真ん中で二分されたのに対して、資料2の字余り句は、語構成上も真ん中で二分されずに、いわば句跨ぎのような格好で、第二拍節から第三拍節に切れ目なく連続するかたちが見られる。×印を付けたのがそれで、○印を付けた断続的な調子と半々になつてゐる。この連続調と断続調の割合は、他の巻と合わせて全体的にみてもほぼ同様で、第二・四句の字余り句全七五例中、

連続調は三六例(48%)、断続調は三九例(52%)である。

これはどういうことかと言うと、四拍節定型は、非字余り句のように真ん中で二分される断続調が基本であるから、連続調が半分くらいあるのは、字余り句には基本からはずれるケースが見られることを意味する。なぜそのようなことが生じるのかといえば、母音の約音によつてリズムと意味の対応がずれたからである。そのさい、意味よりもリズムの方が優先されて、そのずれが一種のシンコペーション的な効果を生むことになる。つまり、字余りは声の次元では、約音化で区切りの位置をずらすことによつて、意味の流れにかかわらず、誦詠に連続的なリズムを生み出すのである。

第二・四句は真ん中で二分される断続調が基本であるが、字余りによつてやや連続的な調子が交えられることになる。このような字余りの機能は、じつは第二・四句ではさほどはつきりあらわれず、じつさいにはシンコペーション的な効果によつてリズム感が強化される利点というくらいにしか意識されなかつたかもしれない。この機能がもつと有効にはたらくのは、字余り句が圧倒的に優勢な第一・三の五音句、それに結句の七音句であつた。結句の七音句で示してみよう。字余り句は一三四例もあるので、とりあえず巻十八の一五例をあげてみる。

資料3 「結句の字余り」

×うら	にあら	なく	に	—	(4037,5)	
×わす	れてお	も	へ	—	(4048,5)	
×みれ	どあか	ずけ	り	—	(4049,5)	
×しる	しあら	めや	も	—	(4052,5)	
×きみ	にあへ	ると	き	—	(4053,5)	
×われ	をしお	も	は	—	(4055,5)	
×わが	おほ	き	み	か	—	(4059,5)
×わぎ	へしお	も	ほ	ゆ	—	(4065,5)
×たの	しくあ	そば	め	—	(4071,5)	
○いけ	る	—	し	る	—	(4082,5)
×にな	ひあへ	むか	も	—	(4083,5)	
×あゆ	をいた	みか	も	—	(4093,5)	
×むが	しく	もある	か	—	(4105,5)	
×しか	にはあ	らじ	か	—	(4107,5)	
×あき	にあら	ずと	も	—	(4126,5)	

る。結句の字余りで、断続調は一割に満たないのだ。第一・三句目の五音句でも、同じ傾向はさらに強くあらわれている。字音表記巻の全一三六例中、断続調と認められるのはわずかに「あのおーとーせず」(14-3387)だけで、他はことごとく「なごーのあまーのー」(17-3956)、「わごおーほきーみー」(18-4099)のように、約音が生じることの意味とりズムがずれて、結果的にシンコペーション的な断続調になるものばかりである。

断続調と断続調は、あざやかに対称的な在り方を示している。第二・四句目の七音句は字余りのケースに断続調と断続調が相半ばするので、さほどの対照性を感じないが、非字余りの二三四例がすべて断続調になっている事実は圧倒的な説得力をもつ。そういつたなかで、字余りのばあいに限って部分的に断続調があらわれるにすぎないのだ。これを表に示してみると、つぎのようになる(次頁)。

この結果を、先に掲げた句ごとの字余り/非字余り率(表A)に重ね合わせてみると、字余りは断続調、非字余りは断続調に、それぞれ対応していることが明かである。この事実は何を意味するであろうか。右の表は一見複雑なように見えるが、五音句、七音句、結句の三つに区分けしてみると分かりやすくするなる。すなわち、五音句は断続調、七音句は断続調、そして結句は断続調というかたちで

表B (連続調／断続調)

字余り	第1句 連続調(99%)	第2句 連続調48% 断続調52%	第3句 連続調(100%)
非字余り	断続調(2/3)	断続調(100%)	

字余り	第4句 連続調59% 断続調41%	第5句 連続調81% 断続調9%
非字余り	断続調(100%)	断続調(4/7) 断続調(3/7)

把握することができる。このように押さえておくと、その意味するところも見えてくるであろう。

第二・四句目の七音句が断続調になるのは、四拍節が二拍節ごとに二分されるからである。七音句がこのように二分されるのは、すでに述べたように、構文上も基本的には二文節から成り立っているからにほかならない。七音句が二文節から成るのは連続調になる字余り句も同じで、その切れ目の位置がずれるだけである。このことは資料3の「うら一にあら一なく一に」等を見ればすぐ分かるであ

らう。

これは表面的なことではなく、じつは和歌定型の起源にかかわる問題をふくんでいる。すなわち、記紀歌謡から和歌定型が成立するときに、短句は一文節、長句は二文節、そして結句は終息形式として成立したのであり、これが定型の構造となった経緯があるのだ。¹⁴⁾万葉集の和歌もこの規制をうけて、一文節の五音句は一息に詠む連続調、七音句は文節の切れ目にポーズをおく断続調が基本になっているのである。

五音句は、表Bに示されるように初句・第三句とも単独母音の大半が字余りである。当然、「むこ一のうら一の」(15-3578)、「なけ一とらひし」(18-4050)のように連続調になるのであるが、このばあい、母音の約音化(字余り)は具体的にはどのような機能を果たしているのだろうか。日本語において母音は基本的に語頭にしかこないの¹⁵⁾で、句中に単独母音が存在するのは、その句が二文節から成ることを意味する。五音句において、句中の単独母音は常に二文節目の頭音であろう。文節の切れ目は誦詠上の切れ目になりやすいが、そうすると断続調になってしまう。

五音句の約音化も、結句(七音句)のばあいと同じく、意味とリズムをずらして誦詠を連続調にする機能を果たしているのだ。五音句の字余り一三六例で途中に延音が入る

ケースはなく、すべて「●○ー●○ー●○ー」という連続調のリズムになっている。

五 おわりに

字余り／非字余りは、文字の次元で成り立っている。しかし、この現象を生み出す要因は声の次元にあった。声の次元で約音される母音が、文字に書かれて一つの音韻として自律するとき字余りが生じ、約音が起きないときには非字余りとなる。

したがって、字余り／非字余りのメカニズムを捉えるには、声の次元に焦点を向ける必要がある。声の現象としてみれば、字余りとは母音の約音化のことであるから、字が余るという現象は起こりようがないであろう。字余りの実態を捉えるには、わたしたちがまず字余りという概念を撤廃してみなければならぬ。そこではじめて、字余り／非字余りの現象は詩学の問題となるであろう。

二音一単位・強弱アクセント・四拍子といったリズム上の法則は、どれも、じっさいに声を発する行為のなかでしか成り立たない。これらによって生起する字余り／非字余りは、発声行為という身体レベルに属することによって、詩歌の普遍性にじかにつながっているのである。身体的なものとは「個」を超えて「類」の次元にかかわるからで

ある。

注

- (1) 橋本進吉「国語の音韻構造と母音の特性」一九四一年八月稿、橋本進吉著作集第四冊『国語音韻の研究』所収、23頁。母音の脱落・約音の詳細については、岸田武夫『国語音韻変化の研究』（一九八四年十二月）を参照されたい。
- (2) 佐竹昭広「萬葉集短歌字余考」一九四六年五月、『文学』14/5。
- (3) 毛利正守「萬葉集に於ける単語連続と単語結合体」一九七九年四月、『萬葉』100。この論文を筆頭に毛利の字余り論は、私が確認した限りでも論文数で二十本ほどあり、膨大である。最近の論文に、「萬葉集に観る字余りの諸相」（二〇〇六年十一月、『萬葉集研究』28）がある。
- (4) 木下正俊「準不足音句考」一九五八年初出、『萬葉集語法の研究』所収。
- (5) 服部四郎『言語学の方法』一九六〇年十二月、428〜445頁。
- (6) 西條勉「定型の原理」二〇〇七年十一月、『国語と国文学』所収。同「和歌の音数律／等拍律」二〇〇八年一月、『専修国文』（82）所収。
- (7) 福士幸次郎「リズム論の新提議」一九一九年十月、『福士幸次郎著作集』（上巻）に所収。
- (8) 相良守次『日本詩歌のリズム』一九三一年五月、166頁。

- (9) 高橋龍雄『国語音韻論』一九三二年五月。
- (10) 別宮貞徳『日本語のリズム―四拍子文化論―』一九七七年十月。坂野信彦『七五調の謎をとく』一九九六年十一月。川本皓嗣『日本詩歌の伝統』一九九一年十月。金田一春彦『日本語 新編』一九八八年一月。
- (11) 西條勉前掲論文。
- (12) 坂野信彦「王朝詩歌の律説法―単独母音を手掛かりに―」(一九八五年六月、『文学』所収)が二音一単位の原理から字余り句を四拍子形式に当てはめている。坂野は字余りを意識的な技巧とみる。これに対する批判として、毛利正守「音群に基づく平安朝和歌の唱詠」(一九八七年二月、『文学』所収)があり、延音(休止)の入れ方に恣意があること等を批判した。
- (13) 有坂秀世『音韻論』一九四〇年十二月、13〜20頁。濱田敦「丁寧な発音とぞんざいな発音」一九五八年二月、後に『国語音韻史の研究』所収。
- (14) 西條勉「定型の原理―詩学史とリズム論の現在―」二〇〇七年十月、『国語と国文学』所収。