

「四拍子論」を活用した日本語リズムの客観的分析

鈴木 智之

要旨

本稿では、日本語のテキストにおける言語的なリズムを探るために、日本語本来の持つ言語的なリズムを音楽的な四拍子という形で認識する「四拍子論」を用いて、客観的な枠組みを規定する。そして、それを用いて実際に日本の大衆音楽における歌詞の分析を試み、その枠組みによる分析は一定の成果を上げることが期待できるということを証明する。

キーワード：日本語リズム、四拍子論、律文、分析の枠組み、大衆音楽の歌詞

1. はじめに

これまで日本語リズム¹に関する議論は、音律論、統語論などに比べ、必ずしも日本語研究の主だったテーマではなかったように思われる。しかしそれでも、高橋(1899)、土居(1970)、菅谷(1975)、荒木(1982)など多くの研究によって、これまでに様々な議論が展開されてきた。中でも、大半の議論において提唱され大きな流れとなっており、現在でも有力な説とされているのが「四拍子論」(および「四拍子説」)と呼ばれる考え方²である。

本稿では、四拍子論の考え方から客観的に認識可能な「日本語リズムの分析の枠組み」を規定し、それをもとに日本語で書かれたテキストの「律文の度合い³」を分析する。なお今回、分析対象は日本の大衆音楽の歌詞とする。

2. 分析の準備

2.1 四拍子論の概要

四拍子論は、日本語本来の発音上の特質に由来するものである。具体的には、まず日本語は使われる音節の種類が限られているという点があげられる⁴。次に、強弱アクセントが存在しないという点がある。

この二つから、日本語においてはリズムを生み出すのに音の数を刻むということが利用される⁵。そしてここでは、音数の刻みを認識するために休止が大切な要素となる。

さらにもう一つ日本語における重要な特質として、二音で一つのまとまりを作るという性質がある。これも前述した日本語の音節数の少なさと等時性、強弱アクセントの不在に

¹ ここで言う「日本語リズム」とは、「日本語特有の言語的なリズム」のことを意味する。

² この呼称は坂野(1996)による。四拍子論の起源は一般に高橋(1899)だとされており、別宮による研究(別宮(1977)および別宮(1983))によって広く認知されるようになったと言われている。

³ 「律文」は「四拍子論で規定されるリズムを伴った日本語の文」の意味。詳しくは本文参照。

⁴ このことについて井上(2011)は、そもそも日本語には母音、子音の数がそれほど多くなく、さらに一つの音節が必ず母音で終わるといった性質があるためだと述べている。また、このうち後者のものが大きく影響していると思われるが、日本語には「等時性」と呼ばれる、一つの音節の発音に要する時間が一定であるという性質もある。このことは菅谷(1975)、別宮(1977)、坂野(1996)など多くの研究によって指摘されている。

⁵ これは母音の長短を利用する古代ギリシア・ラテン語、アクセントの強弱を利用する英語などとは根本的に異なる。

由来するものだが、日本語は英語など他の言語に比べて一音節の語が非常に少ない。また、別宮(1977)が指摘するように「葉」を「葉っぱ」、「田」を「田んぼ」と言うなど、明らかに一音節を避けようとする傾向がある。高橋(1934)によると、中でも特に二音で構成される単語が最も多いという。また坂野(1996)は「はい」、「うん」、「じゃあ」、「えっ」など、発話における最小単位が二音であることを指摘している。さらに省略語の多くが〈二音+二音〉の四音で構成されるという事実も、日本語の基本単位が二音であることを説明していると言える⁶。こうした性質について福士(1930)は「二音の環」という語を用いて説明している。

この「音数によるリズム(音数律)」と「二音で一つのまとまり」という二つの日本語の発音における特質が、四拍子論の主な根拠となっている⁷。四拍子論の提示するリズムは、次のような形で表現することができる。

○○/○○/○○/○○

この図において「○」は実音か休止によって埋められ⁸、「/」は意識上の切れ目を意味する。この構造に実際の日本語の文を当てはめると、次のようになる。

(1) ひとつのちきゅうを//ひとつにします・

(ただし「・」は一音分の休止、「//」は構造同士の大きな切れ目を意味する)

2.2 概念の導入

本稿では基本的に、四拍子論を現代にも合うように非常に洗練された形で定式化した、坂野(1996)の概念を用いて分析を進めてゆくことにする。

坂野は前述した四拍子の構造の一まとまりを「句⁹」としてとらえ、それぞれの部分を以下のように定義している¹⁰。

○	→	音
○○	→	律拍 (=リズム上の二音のまとまり)
○○/○○	→	半句
○○/○○/○○/○○	→	句(拍節 ¹¹)

この構造を満たすもの(句)が二つ続いた日本語の文の形は「準定型」、その中でも特に七音・五音で構成されるものが「定型」と定義される。そして、定型および準定型に当てはまる日本語の文は「律文」(対義語は「散文」)と呼ばれる。

坂野によると、定型と準定型の構造における決定的な差異は「打拍の破綻¹²」が発生し

⁶ 坂野(1996)は四音のまとまりを「二音と二音の統合による特別な安定性」を持つ「二音よりもはるかに堅固なひとつの枠組」としてとらえ、その反復によって最終的に四拍子が形成される根拠としている。

⁷ その他統語的な問題、一息で発音できる長さとの兼ね合いなどもある。また別宮(1977)は、日本人の伝統的な文化、あるいは農耕民族としての性格にその根拠を求めたりもしている。

⁸ 撥音、促音、長音、拗音もすべて一音として扱われる。

⁹ 本稿における「句」のとらえかたは坂野のものとは若干異なる。詳しくは後述。

¹⁰ 以下の図は筆者による。

¹¹ 拍節とはリズムを形成する「打拍の周期的なまとまり」のことで、例えば「八音の単位は四拍(四律拍、筆者追加)からなる拍節となる」(坂野 1996: 54)というような言い方をする。

¹² 打拍の破綻とは、リズムの切れ目と統語的な(意味上の)切れ目の不一致によって、律文としての性格が弱まってしまうこと。厳密には「律拍の切れ目と統語的な切れ目の不一致が二つ以上連

可能なもの(句¹⁹)の二つ以上のまとまりを意味する。以下にそれぞれの例を示す²⁰。

(7) 夢を見ていた午後 → ・ゆめを//みて/いた//ごご/・・・

(8) 働く手をほめよう → はた/らく/てを//ほめ/よう/・・・

(7)は二律拍、(8)は三律拍の例である²¹。これらは四律拍により構成されるもの(定型・順定型)に対し、より律文としての要素が弱いものとして定義される。

ほぼすべての日本語による文は、統語的な要請に従ってある一定の大きさごとに分割し、それを句(の集合)とみなすことによって、定型、準定型、二律拍、三律拍のうちどれかによって解釈することが可能となる。

最後に、別宮(1977)による「ブロック方式」を導入する。これは日本語の文を、ほぼ同じ長さで発音され、四拍子のリズムを形成するブロックの集合としてとらえる考え方である。以下具体的な例を示す。

(9) またひとつ私たちは、夢を現実にする。→ またひとつ/私たちは、/夢を現実に/する——。

本稿におけるブロック方式の考え方の定義は²²、「二律拍または三律拍を含み、構成上(意味的に、楽曲上の構成で)四つのブロックの連なりとしてとらえて不自然でないもの」とする²³。ただし、末尾(四ブロック目(の終わり))の休止は認める²⁴。

以上ここまで説明してきた概念を整理すると、律文としての度合いが大きいものから順に、①：定型、②：順定型、③A：二律拍・三律拍のうちブロック方式で解釈可能なもの、またはそれに含まれるもの、破調、③B：二律拍・三律拍でブロック方式にも含まれないもの、というようにまとめることができる。これが本稿における分析の枠組みとなる²⁵。

2.3 分析の対象

本稿では、現代における日本の大衆音楽の歌詞で、具体的には1970年から2010年まで5年ごとの日本の年間CD(レコード)売上ランキング(オリコン調べ)上位10曲ずつを分析の

¹⁹ 坂野の議論では四拍子によるリズム構造の一まとまりが「句」と定義されていたが、本稿においては二拍子によるもの、三拍子によるものも併せて、「あるリズム構造の一まとまり」をすべて「句」と呼ぶことにする。

²⁰ 二律拍・三律拍においてテキストの区切られ方は四律拍(定型・準定型)の場合と多少異なるので注意を要する。まず①句の途中で休止は入らないという点に関しては同じように適用されるが、②打拍の破たんを避けるために句の冒頭または末尾に休止が置かれる、という決まりは適用されず、代わりに②' スムーズな連続音をつくり出すために句の冒頭または末尾に休止が置かれる、という処置がとられる。(7)の例がそれにあたる。しかし、いずれにしても二律拍・三律拍は律文から離れているものなので、こうした細かい規定は本稿の分析においてさほど重要ではない。

²¹ 厳密にいうならば、「二律拍の句が三つ連続して現れたもの」と「三律拍の句が二つ連続して現れたもの」ということになる。

²² 別宮の議論では、八・七形など定型・順定型の枠組みでも説明できてしまうものや、一つのブロックの途中で休止を置いたもの、さらにはブロックで分けて三拍子になるものや二拍子になるものまで認められるなど、ブロック方式の考え方がかなり広い範囲にわたって適用されてしまい、定義自体が若干曖昧になってしまっているきらいがあるため、ここで改めて規定しておく。

²³ 具体的な音数制限などについては、後述。

²⁴ これは定型・順定型における第四律拍の休止と対応する。

²⁵ ブロック方式および破調の具体的な音数制限などについては、本稿2.5において説明する。

対象とする²⁶。これを選ぶのは、もっとも日本語の言語的リズムという面での変化が観察されやすいテキストだと思われるためである。それは以下のような理由による。まず、この表現形態においては制限された字数(音数)の中で作品を完成させなければならない。その中で特に受け手の印象に残るものにするためには、意味だけでなく言葉自体が持つリズムにも(意識的・無意識的によらず)注意を払わなければならないと思われるためである²⁷。次に、大衆音楽というのは主にできるだけ多くの日本人に受け入れられることを目的として作られるものであるから、多くの日本人にとって心地よいと感じられるもの、つまり日本語の本質的な特徴に則ったものが出てきやすいと思われるためである。特に今回分析の対象とするのは、年間チャートのベストテンに入っているもの、つまり実際に「受け入れられた」ものであるから、その特徴はより顕著であることが見込まれる。最後に、それが詩歌や伝統的な歌謡の延長上に位置するものでありながら、それらに比べさほど厳格な構成を持っていないためである。したがって七五調などの厳格な構成からの逸脱具合が把握しやすいと言える。また作者は何通りもの選択の余地がある中で、最終的に一つの形に決定するわけなので、その判断はより自覚的なものであると思われ、時代ごとの変遷もよりはっきり出やすいことが予想される。

2.4 具体的な分析の手順

本稿の分析に際しては、以下のような手順を踏む。まず歌詞を句(の集合)ごとに分け²⁸、それぞれの部分を本稿 2.2 の最後で提示した枠組みと照らし合わせる。そしてそれが①、②、③A、③Bのうちどれに当てはまるのかを判断し、結果をテキストに記す。その際、二律拍・三律拍・打拍の破綻・破調・ブロック方式・その他特徴的なものに関しては、番号の横にかっこ付でそのことを明記する。次に、曲全体におけるそれぞれの数をカウントする。その際、場合によっては二つ以上の解釈が可能なものなども考えうる²⁹が、そのような場合出来る限り考えられるすべての解釈を明記するものとし、最終的なカウントにおいては、その中でもっとも定型に近いもの、つまりより番号が小さいものを採用することにする³⁰。

2.5 分析の際における注意点

ここで、分析において特に注意しておくべき点を七つあげておく。まず一つ目は、分析で使用する枠組みにおいて、それぞれの枠内における形式(①における七・五形と七・七形、②における八・六形と六・六形など)の違いは考慮しないという点である。なぜなら、こう

²⁶ ただし、1970年の第9位、1990年の第10位に関しては、完全に英語で書かれた海外の楽曲(いわゆる洋楽)だったため分析の対象とはせず、代わりに第11位の楽曲をそれぞれ分析することとした。

²⁷ 日本語の言語的リズムに則ったものが印象に残りやすいというのは、キャッチコピーや標語における七五調の多さ、啖呵売の七五調などによっても説明がつく。

²⁸ 歌詞によって明白に分けられるものとそうでないものが存在するが、そうでないものに関しては、まず意味的な切れ目、次に音楽の構成上の切れ目を参考に、句と認識可能なまとまり(の集合)として分ける。

²⁹ 例えば九音で構成される句を「破調を伴う八音句」とみなすか、「(例えば五音+四音の)三律拍」とみなすか、など。

³⁰ どんな形であれ、作者側に律文たろうという意識が(無意識にしろ)働いている場合はそれを加味すべきだと思われるため。

した違いは枠組みごとの違い(①と②、②と③など)に比べれば、律文の度合いという点では些細なものだと考えられるためである³¹。

二つ目は、一曲についてワンコーラスのみを分析の対象とするという点である。これは、日本の大衆音楽は基本的に同じメロディーの繰り返しによって成り立っているため、その曲における歌詞の構造を把握するためには、ワンコーラス分を見れば十分だと考えられるためである。また、ワンコーラスの構造として一般的には「Aパート→(Bパート→)Cパート」というものが予想されるが、まれに「Aパート→Aパート(二回目)→(Bパート→)Cパート」あるいは「Cパート→Aパート→(Bパート→)Cパート(二回目)」というようなものが存在する。このような場合、前者においてはAパートの二回目、後者においては冒頭のCパートを省略するといったように、なるべく重複する部分を避けるような処置をとる。こうした特別な処置についても、テキストに明記することとする。

三つ目は、分析における打拍の破綻の扱いについてである。本稿では、七・六・五音句については、本稿 2.2 で述べたような打拍の破綻を考慮した分節法³²を適用する。しかし八音句については例外的にそれについて考慮しない、つまり打拍が破綻していても八音句に関しては基本的にすべて準定型とみなすことにする。これは次のような理由による。本稿で扱うテキストでは、同じ構成において連続する八音句³³の中で、打拍が破綻したものとそうでないものが混在するような例が多く見受けられる。ここで八音句に対し打拍の破綻を考慮した分節法を適用してしまうと、そのような明らかにリズムを意識したと思われる八音句が、他の九音により構成される句の集まりや十音によるものなど(つまりリズムに対する意識としては明らかに劣るもの)と「律文の度合い」という点で同じものとして認識されてしまうことになる。これは分析の結果に少なからぬ影響を与えてしまうだろうと考えられる。もちろん本稿で扱うテキストにおいても、すべての打拍の破綻した八音句がしっかりした構成の中に存在しているわけではないが、分析における枠組みの一貫性のために、(少なくとも本稿においては)すべての八音句について打拍の破綻は考慮しないものとする³⁴。

四つ目は、半端な句の扱いについてである。前述したように、本稿で使用する枠組みは二つ(以上)の句が集まって初めて完全なものとなるのだが、そこから余ってしまったもの、あるいは独立していると見なされるものに関しては、①、②、③A、③Bの後に「※」を付加して、二分の一、つまりそれぞれ0.5個分のものとしてカウントとするものとする。以下にその例を示す。

³¹ しかし、五・五形の扱いについては後で詳しく述べる。

³² 打拍の破綻を避けるために冒頭に休止を置くということ。

³³ 八・五形の連続など。

³⁴ 大衆音楽の歌詞と似たような性質を持つ近代詩においても、島崎藤村の『若菜集』における「逃げ水」(全編八・六形)など、打拍の破綻している八音句と、そうでないものが混在しているような例が少なからずある。このことから、少なくとも藤村などの近代詩人のうち何人かは、潜在的に準定型のリズムを認めながらも、打拍の破綻がそれを破壊するという点には考えが及ばなかった。つまり、ある程度しっかりした構成の中において打拍の破綻はそこまで致命的なものではないと(潜在的に)考えていたとすることができる。

(10) どう咲きやいいのさこのわたし

夢は夜開く

→ どう/咲きや/いいのさ//この/わた/し・/・・ →②

夢//は夜(よ/る)開(ひ/ら)く →②※(打拍の破綻)

(11) 悲しくて酔えないこともある

→ 悲/しく/て・/・・ →①※

酔え/ない//こと/もあ//る・/・・ →③(三律拍)

この例において(10)の「夢は夜開く」はその前の句(のまとまり)から、(11)の「悲しくて」は続く句(のまとまり)から(音律的に)独立して存在していると見なされる。それらは例にあるようにそれぞれ②※、①※とし、最終的なカウントの際には0.5個分として扱う。

五つ目は、五・五形の扱いについて。五・五形は基本的に①に含まれるものであるが、構造的には③(三律拍)として解釈することも可能である。以下に例を示す。

(12) こんな日はあの人の

→ こ/んな日//は・/・・//あ/の/人//の・/・・ →①

こ/んな日//は・//あ/の/人//の・ →③(三律拍)

このような五・五形であるが、本稿では基本的に①として扱うものとする。しかし例外的に、曲の中で五・五形が含まれるパートが全編三律拍として解釈可能な場合や、前後で明らかな対応関係が認められる場合などにおいては、③として扱うこともあるとする。その場合はそのことをテキストに明記する。

六つ目は、破調とブロック方式について。前述のとおり、本稿の定義では破調とブロック方式は連続的なものとしてとらえられるが、ここでそれぞれについて音数制限など分析における具体的な枠組みを規定しておく。まず破調は「定型・準定型の枠組みから、一つの律拍に三音が入ることで逸脱してしまう箇所が二つ以内のもの」³⁵とする。そしてブロック方式は、「③Aまたは③Bとして認識される句を含み、かつ構成上(意味的に、楽曲上の構成で)四つのブロックの連なりとしてとらえることが不自然ではなく、さらに最大のものと最小のもの音数差が二音以内のもの(ただし最後の休止は除く)³⁶」とする。

七つ目は、句をまたがった打拍の破綻について。本稿では、定型・準定型・三律拍を構成する二つ(以上)の句において、それぞれを分ける部分(七・五、八・六の「・」の部分)で打拍が破綻することは認めない³⁷。以下にその例を示す。

(14) このままどうなってもかまわない

³⁵ 前述した半端な句(独立した句)についても同様。

³⁶ ただし、一つのブロックが十分に長いと判断されるものについては、例外的に三音以上の差も認める。分析の際はそのことについてその都度明記する。

³⁷ ただし、二律拍については、これがもともと「律文から遠いもの」を表すための概念であるから、こうした規則は当てはまらない。実際(14)の例でも、二律拍を純粹な律文として見れば句同士の打拍が破たんしていると解釈できるような区切り方がされている。(本来の性質からすると三律拍も二律拍と同様であるが、三律拍に対してこのことを認めると、二律拍との形式上の区別が事実上なくなってしまうので、混乱を避けるために、三律拍はこの点においては定型・準定型と同じ扱いをすることにする。)

- *この/まま/どう/なっ//ても/かま/わない・ →②(打拍の破たん)
 → この/まま//どう/なっ//ても/・・ →③(二律拍)
 かま/わない・/・・ ①※

(ただし「*」は、このような区切り方は認めないという意味)

このように、一見準定型の例外的なものも解釈することも可能なように見えるが、統語的に絶対に分けることが不可能な部分(「っ」と「て」の間)で句同士が分かれてしまっているため、こうした例外的な処理は認めず、例の下段にあるように解釈するものとする。

3. 分析結果および考察

本節では、前節で提示した枠組み、手順に従って行った分析の結果を示し、そのうえで考察を述べる。まずは年ごとの具体的な数値であるが、スペースの都合上ここでは代表して1990年のものを記載することにする。

1990年	①	②	③	③A	③B	①+②+③
1位	3	5.5	5	4	1	13.5
2位	2	7.5	2	1	1	11.5
3位	1.5	5	1	1	0	7.5
4位	2	6.5	3	2	1	11.5
5位	3.5	10	2	0	2	15.5
6位	3.5	4.5	5	3	2	13
7位	6	5	1	1	0	12
8位	2.5	3	10	9	1	15.5
9位	2.5	10.5	0	0	0	13
11位	3	4.5	6	4	2	13.5
計	29.5	62	35	25	10	126.5

表1：それぞれのリズム構造に当てはまる数

1990年	①	②	③	③A	③B	①+②+③
1位	22.2	40.7	37.0	29.6	7.4	100
2位	17.4	65.2	17.4	8.7	8.7	100
3位	20.0	66.7	13.3	13.3	0.0	100
4位	17.4	56.5	26.1	17.4	8.7	100
5位	22.6	64.5	12.9	0.0	12.9	100
6位	26.9	34.6	38.5	23.1	15.4	100
7位	50.0	41.7	8.3	8.3	0.0	100
8位	16.1	19.4	64.5	58.1	6.5	100
9位	19.2	80.8	0.0	0.0	0.0	100
11位	22.2	33.3	44.4	29.6	14.8	100
計	23.3	49.0	27.7	19.8	7.9	100

表2：それぞれのリズム構造が一曲中に占める割合(%)

表1は、左端に記された順位の曲の分析した部分について、それぞれ横軸に示されているリズム構造がどれだけ観察されたかということを示している。表2は、表1で観察された値をそれぞれの曲中における(最下段はその年全体における)割合として表記し直したものである。これを見ることによって、曲ごとの律文の度合いが容易に把握できるようになり、また曲同士・年同士を比較することも可能となってくる。

次に、その年全体でそれぞれのリズム構造がどれだけ観察されたか、その変遷を観察するためのデータを以下に示す。

	①	②	③	③A	③B	①+②+③
1970年	46.8	37.6	15.6	11	4.3	100
1975年	42.7	41.6	15.7	12	3.4	100
1980年	20.0	39.1	40.9	28	13.3	100
1985年	25.1	36.7	38.2	22	15.8	100
1990年	23.3	49.0	27.7	20	7.9	100
1995年	24.7	39.0	36.3	18	18.4	100
2000年	23.7	45.3	31.0	13	17.7	100
2005年	22.8	40.9	36.3	18	18.7	100
2010年	27.8	39.2	33.0	18	14.7	100

表3：年別割合・合計(%)

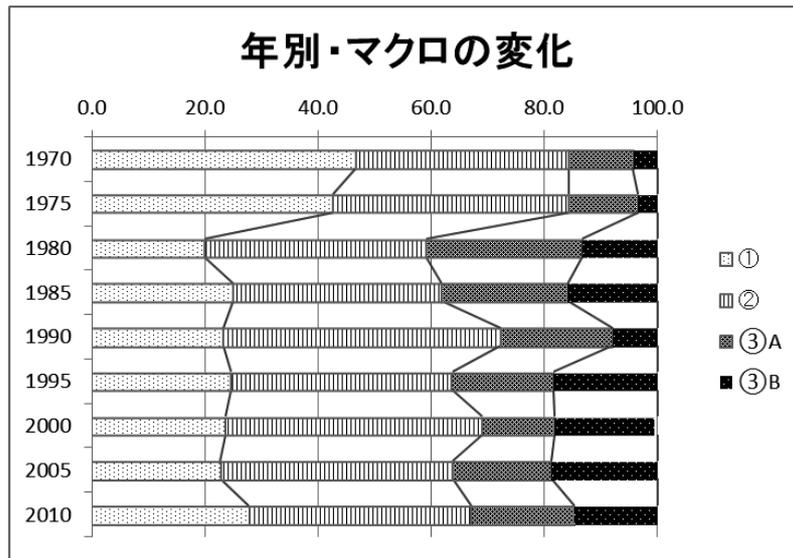


図1：年別割合、マクロの変化(%)

表3は、表2の最下段で示したその年全体における各リズム構造の割合を、分析したそれぞれの年について表記したものである。これを見ることで、年代ごとの特徴をマクロ(全体の視点からとらえ、その変遷を観察することができる。図1は、表3で示したものを棒グラフとして表現したものである。

図1を見ると、1970年および1975年に関しては、①が他の観測年に比べて飛びぬけて大きな割合となっており、③(A+B)あるいは③Bの割合も最も小さいものとなっていることがわかる。このことから、全体として律文に属するもの(特に定型)が最も受け入れられたということが指摘できる³⁸。1980年になると、①の割合は一気に減り、代わりに③の割合が(③A、③Bともに)急激に上昇する³⁹。これは日本の大衆音楽(のヒット曲)の中で、律文でない(律文の度合いが小さい)歌詞が急増したということを意味する。1985年になっても、それぞれの割合はほぼそのまま維持されている⁴⁰。次に1990年のグラフを見てみると、こ

³⁸ これは当時のヒット曲の主流であった、演歌および(1970年代に台頭した)「演歌以外の歌謡曲」の多くが日本語リズムを強く意識したものであったと解釈できる。日本の大衆音楽の変遷について、詳しくは貴地・高橋(2000)を参照されたい。

³⁹ ②の割合はほぼ一定のままである。

⁴⁰ これは、1980年代に登場したいわゆる「ニューミュージック」の(売上げ面での)台頭、およ

ここでは先ほどまでの流れから多少揺り戻しが働いており、③および③Bの割合が大きく後退していることがわかる。しかし、①の割合に関しては1985年からほとんど変化がない(むしろわずかに減少している)ことから、単なる揺り戻しによる1970年代までのやり方(形式)への回帰というわけではなく、1980年からの新しい流れが、徐々により大衆に受け入れられやすい方向へと変化していったととらえる方が自然であると思われる。1990年の多少の揺り戻しの後、1995年には再び③、③Bの割合が1985年と同水準まで戻ってきており、これは再び律文から離れる動きがあったことを意味している⁴¹。2000年代以降については、細かい部分で律文の度合いの増減を繰り返しているという印象で、それほど特筆すべき変化はないように思われる。

続いて、各年代で③の中にどれだけ③Bが含まれていたか、つまり定型・順定型を外れたものの中で、本当の意味で散文的なものがどれほどあるかを示したものが以下である。

	割合(%)
1970年	27.3
1971年	21.4
1972年	31.9
1973年	41.4
1974年	28.6
1975年	50.5
1976年	56.9
1977年	50.0
1978年	44.4

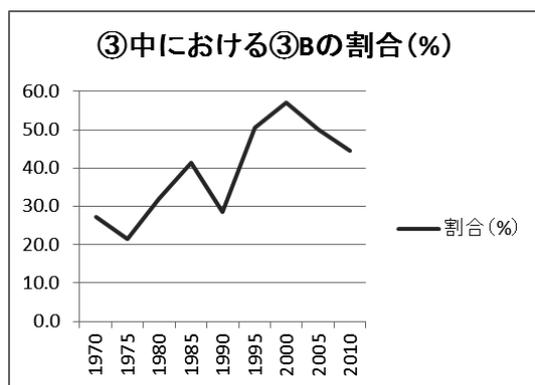


表4(左)、図2(右): 年別③中における③Bの割合、マクロの変化(%)

表4は、表1で見た年別の合計の中から③(A+B)中の③Bの割合を計算し、パーセント表示に直して記したもので、図2はこの変化を、折れ線グラフを使って表現したものである。

これを見ると、先ほどまでの説明と同じように、1980年から1985年にかけて律文の度合いが弱くなり、1990年に一度揺り戻しが来て、1995年以降再び散文的な傾向が強くなるという結果が出ている。しかしここで注目すべきは、1980年と1985年に対して、1995年から2005年までの数値がはっきり上回って出ているという点で、図1においては大差がないように思われた両者であるが、実際は後者の方がより日本語リズムから完全に外れたものが多かったということを示している⁴²。

最後に、より曲ごとの違いを加味した、ミクロ的な視点における変化を観察するためのものを以下に示す。

びそれに伴う演歌の衰退が反映されたものであると言える。

⁴¹ これは1990年代半ばごろから、日本の大衆音楽に対する「Jポップ」という新しい呼び名が定着してきたことと無関係ではないように思われる。

⁴² 図1において「1980年と1985年における③の水準」と「1995年以降の③の水準」には大きな差がないことがわかるため、このように言える。

	32.0%以上 (曲)
1970年	3
1975年	3
1980年	6
1985年	6
1990年	4
1995年	8
2000年	4
2005年	6
2010年	5

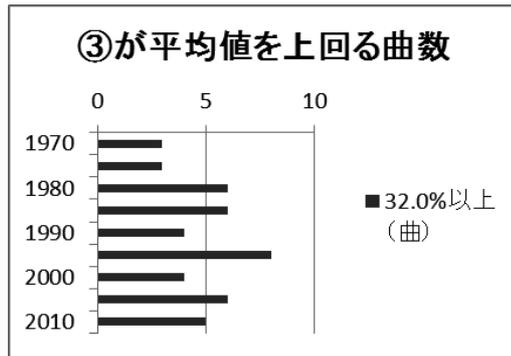


表 5 (左)、図 3 (右) : 年別③の割合が平均値を上回る曲数(曲)

	13.7%以上 (曲)
1970年	3
1975年	2
1980年	4
1985年	4
1990年	2
1995年	6
2000年	5
2005年	8
2010年	4

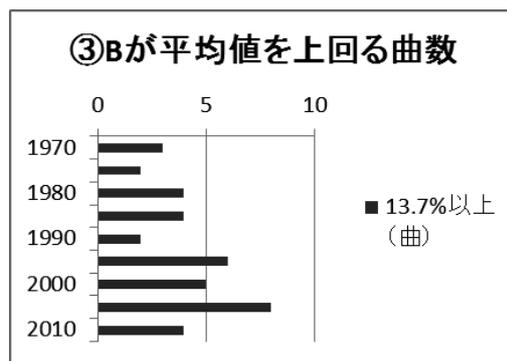


表 6 (左)、図 4 (右) : 年別③Bの割合が平均値を上回る曲数(曲)

表 5 は、表 2 で示した一曲中の③の割合について、全体の平均⁴³である 32.0%を上回る(同値も含む)ものがそれぞれの年で何曲あるかを示したもので、図 3 はそれを棒グラフで表現し直したものである。縦軸は観察年、横軸は曲数を表す。表 6・図 4 は、表 5・図 3 における③を③Bに直し、全体の平均値を③の 32.0%から③Bの 13.7%に直したものである⁴⁴。

これらを見ると、全体的な傾向としては先ほどまでの説明と同じような結果⁴⁵が、曲ごとにおいても成り立っていることがわかる⁴⁶。また特に図 4 から、図 2 の考察で述べたような特徴(純然たる散文については、1980 年代よりも 1995 年以降の方がその度合いが強いということ)が、曲ごとを見ても成り立っていることがわかる。

以上が分析結果をまとめたものである。実際に分析したテキストの例については、本稿の末尾に付録として添付しておくので参考にしてもらいたい。

4. まとめ

本稿では、日本語特有の言語的リズムとして代表的なものである四拍子論の観点から、

⁴³ ここでいう全体の平均とは、今回分析したすべてのデータの平均を意味する。

⁴⁴ これを見ることで、より「純然たる散文」としての度合いが強い曲(の数)を把握できる。

⁴⁵ 1980 年と 1985 年に増加、1990 年に一度減少し、1995 年以降再び増加。

⁴⁶ 図 3 のみを見ると、曲ごとという視点ではあたかも 2000 年に 1990 年と同程度の揺り戻しが起こったように思われるが、図 4 におけるそれぞれの年の数値を比較することにより、それは誤った認識であることがわかる。

日本語の律文としての度合いを客観的に認識可能な枠組みに落とし込み、それをもとに日本の大衆音楽の歌詞というテキストの分析を行った。本稿で提示した枠組みは、本稿 2.1 で述べたように日本語の発音における本来的な性質に則ったものであるから、ある意味ではすべての日本語で書かれたテキストに対し有効であると言えるし、少なくとも何らかの示唆を与えるものであると自負している⁴⁷。また、坂野(2002:142)にもあるように、言語習得など実用的な分野にも応用の可能性は開かれている。本稿で用いた枠組みをヒントにした、多様な研究が後に続いてもらえると幸いである。

付録. 本稿で実際に行った分析の例

1990年の年間チャート第4位

さよなら人類/たま(作詞：柳原幼一郎)※分析した部分のみ記載

- 二酸(さ/ん)化/炭/素を//はき/だして・/・・・ →②
 あの/こが/呼吸(こきゅ/う)を//している/よ・/・・・ →②
 どん/天/模様(もよ/う)の//空/の下(した・)/・・・ →②
 つぼ/みの/まま/で・//ゆれ/ながら・/・・・ →①
 野良/犬//は/ぼ/く//の//骨/くわ/え・/・・・ →②
 野生(やせ/い)の/力(ちか/ら)を//ため/して/る・/・・・ →②
 路地/裏//に/月(つ/き)が//おっ/こち/て・/・・・ →②
 犬(・いぬ)の/目玉(めだ/ま)は//四角(しか/く)だ/よ・/・・・ →①
 今日/人//類/が・//は/じ/め/て/・・・ →③(二律拍)A※打拍の破たんあり
 木/星//に・//つ/い/た/よ/・・・ →③(三律拍)A
 (or 今日/人//類/が//は/じ/め/て/木/星//に/つ/い/た/よ →(ブロック方式))
 ピテ/カ/ン//ト/ロ/プ/ス//に・/なる//日/も/・・・ →③(二律拍)(打拍の破たん)B
 近/づ/い/た/ん/だ/よ →②※

参考文献

- 荒木 亨(1982)『木魂を失った世界のなかで 詩・ことば・リズム』朝日出版社
 井上ひさし(2011)『日本語教室』新潮新書
 貴地久好・高橋秀樹(2000)『歌謡曲は、死なない。』青弓社
 坂野信彦(1996)『七五調の謎をとく——日本語リズム原論』、大修館書店
 坂野信彦(2002)「日本語の音数律」『現代日本語講座 第3巻 発音』明治書院
 菅谷規矩雄(1975)『詩的リズム』大和書房
 高橋龍雄(1934)『国語学原論』中文館書店
 土居光知(1970)『言葉と音律』研究社
 別宮貞徳(1977)『日本語のリズム』講談社
 別宮貞徳(1983)「日本語のリズムと間」『間の研究——日本人の美的表現』講談社

⁴⁷ もちろんテキストに合わせた枠組みの微調整は必要であろう。