

日本語のリズムと表現よみ

——朗読理論の再検討

渡辺 知明

1 表現よみと朗読の教科書

つい最近まで、朗読の教科書となる本を日本朗読検定協会の依頼で執筆していました。およそ半年かかって、とにかく原稿は仕上がりました。来年早々、出版される予定です。

わたしの研究してきたのは表現よみですが、朗読の教科書というからには、朗読について触れざるを得ません。そのために、この半年間、わたしは朗読について改めていろいろなことを学び直すことになりました。

わたしは、十数年前に、『表現よみとは何か——朗読で楽しむ文学の世界』（1995明治図書）を出版しました。そのときに、朗読についての考えを次のように書きました。

「朗読には、読み手の声を聴き手に伝えるために磨かれたさまざまな技術があります。（中略）読みの基礎である朗読から学ぶべきことは数多くあります。朗読の技術の基本

的ポイントをあげてみましょう。」
そして次の四点をあげていました。

- ①発声の正しさ
- ②発音の正確さ
- ③アクセントの正しさ
- ④文法的に文を読む正確さ

これはわたしが読んだ朗読の本に書かれた内容を好意的に受け止めて書いたものです。そこでわたしは、まえがきに著書の目的を次のように書きました。

「この本は、音読・朗読の意義を見直すとともに、より高度な読みに進むための理論と方法を示したものです。音読・朗読に興味を持つ方々ばかりでなく、言葉声を声に表現することに関心を持つ方、音声化による文学作品のよみの問題を考える方々の要求にもこたえられるでしょう。」

しかし、今回の勉強によって驚くべきことに気づきました。日本の朗読理論や朗読教育の歴史を見わたすと、明治初期から文学者・坪内逍遙が朗読理論の基礎を考えていました。しかし、その後の理論的な探求は昭和十年あたりにとどまっているのです。この八〇年ほどの間、ほとんど進歩していません。

それどころか、文学作品の表現方法については、むしろ後退しているのです。たとえば、わたしが現在こだわっている文学作品の「語り口」の問題などはほとんど空白のままです。

昭和十年代にはさまざまな朗読理論の本が書かれています。その代表的な本には次のように朗読の基本原則が述べられています。

- 一、発音法——言語節における音声を明確にする方法。
- 二、表出法——言語文章における思想及び感情を適当に表出する方法。」

そして、実践的な方法については三通りに分けて論じられています。

「さて、その理法を実際に適用する練習は、便宜のため、およそ次の三類に大別すべきである。

(A) 発音練習一名機械的朗読練習——言語文章の音声を明確に発するための練習。

(B) 正読練習一名論理的な朗読練習——言語文章の思想

を正しく読み表すための練習。正読練習には、明確な発音と、理解を正しくするに足るところの表出とが、必要である。

(C) 美読練習一名表情朗読練習又は審美的朗読練習——言語文章の思想感情を正しくかつ趣味あるように読み表すための練習。美読練習には、明確な発音と、理解を正しくし趣味を感じしめるに足る所の表出とが、必要である。」
(日下部重太郎『朗読法精説』1932/10/20 中文館書店)

(A) は初歩の段階です。音韻論とアクセントに限られた朗読理論は (A) にとどまります。また、おもしろさにも欠けるものです。(B) (C) については、今日の朗読理論に欠けているのです。

そして、朗読の表出方法については「五 読声の高低・強弱・緩急の文例」で四十六の心情をあげています。心情表現と「高低、強弱、緩急」の読み方との関係を一覧表で示しています。これは文学作品の音声表現研究のひとつの成果です。今ではすっかり忘れられている重要な表現の要素です。そこには、短い例文も添えられています。残念ながら文の意味から選ばれただけのものです。

一、莊重 二、畏敬 三、称讚・感謝 四、勝喜び 五、
歡喜 六、満足 七、謙遜 八、謹慎 九、悲哀 一〇、
愁嘆 一一、沈鬱 一二、不平 一三、優懼 一四、嘆願

一五、失望 一六、壮美 一七、壮快 一八、上機嫌
 一九、怨恨 二〇、報復 二一、激怒 二二、叱責 二三、
 自慢 二四、侮蔑 二五、嘲笑 二六、戲弄 二七、滑稽
 二八、驚愕 二九、恐怖 三〇、畏懼 三一、煩悶 三二、
 疑惑 三三、優柔 三四、秘密 三五、羞恥 三六、
 懺悔 三七、柔和 三八、仁慈・親切 三九、安寧 四〇、
 優美 四一、慷慨 四二、勇武・豪邁 四三、壮烈 四四、
 祈願 四五、忠実・熱誠 四六、確信」(107ページ)

このように、当時は単なる音声技術としての読み方ではなく、それにもなつてさまざまな感情表現の方法までが模索されていたのです。どうして朗読からこのような表現面の探求が抜け落ちてしまったのでしょうか。わたしは朗読とラジオ放送との関係に問題があると考えています。

この本が発行される七年前、一九二五年(大正十四年)にNHKのラジオ放送が開始されています。朗読教育は学校において始まりました。そして、社会的にはラジオ放送が朗読公開の場としてクローズアップされるようになります。放送のひとつのジャンルとして朗読が広まりました。また、朗読理論の研究も放送の世界でさかんに進められたようです。ただし、放送の音声言語の研究はアクセントの研究が中心でした。

朗読がラジオ放送を通じて行われたことと、高低アクセントの理論が定まったこととは時期を同じにしています。その結果、ラジオ放送による標準語の検討が進むにつれて、音声表現という面が忘れられて、もっぱら音声論へとまとまったのでしよう。

昭和十年代当時には日本語のアクセントについてのさまざまな議論が盛んでした。しかし、ラジオ放送の実用的なアクセントは高低アクセント理論となりました。それは、マイクという拡声装置を使うので、音声の強弱の変化を技術的に処理することががむずかしかつたからでしょう。それとともに音声言語の探求が停止したと考えられます。それは戦後を経て、現在までも続いています。

以上の点から考えて、わたしが今回の朗読教科書において特に重視したのは、次の四点です。

- ① 腹式発声の方法
- ② 日本語のリズム論
- ③ 強弱アクセント理論
- ④ 語り口論(文学作品の文体論)

これらを統一にとらえることがわたしの音声表現論の課題となりました。それによって、八〇年間の朗読理論のプランクがいくらかでも埋められたものと思っています。

2 文学言語と音声言語との壁——活字読みから作品のよみへ

今回、わたしが一貫して考えていた問題があります。どのようにしたら、文章の読みあげから脱して作品を表現する読みに発展するかという問題です。その動機となったのは、わたしが表現よみを始めた三十年ほど前に聞いたことばです。表現よみの提唱者である大久保忠利氏から繰り返し言われていました。

「活字が目には浮かぶような読み方」では、表現よみではないというのです。それに代わって「はいる、なりきる、のりうつる」というスローガンが当時から唱えられていました。

今でも朗読の多くは、いかにも文章を読み上げているという読み方です。朗読においては、主体である読み手が文章を客観的に読み上げてしまいます。それに対して、表現よみは、文学作品を文字として客体化するものではありません。読み手の声は作品の「語り手」の声となり、読み手の声と作品の世界とが一体化するのです。

しかし、そのような境地にはなかなかたどり着けません。読み上げの読みと表現の読みとの間に壁があるのです。それが「朗読の壁」です。どのようにしたらこの壁を越えられるか。この問題が朗読を基礎として表現よみを発展させるための中心課題でした。それは文字言語と音声言語との間に立ちほだかるものです。文字に書かれた言語を読み上げる段階から、生きた音声言語による「語り」に転換できるかという課題です。

表現よみのスローガンに「目でよんで↓からだで感じて↓声に出す」があります。「目でよんで」の対象は文字言語ですが、「からだで感じて」では、文字から音声へと転換しています。内言においては、音声のコトバがアタマに浮かんでいます。その音声から作品の内容が感じられるのです。

「文字を読む」ことと、「ことばを語る」こととの根本的なちがいは、声という音声を手がかりに言語を操作できるかどうかにあります。

朗読の初心者には、文を読むときには、漢字仮名交じり文を、

日本コトバの会50周年記念出版

コトバ勉強のあゆみ半世紀

A5判272頁1000円

日本コトバの会の創立50周年を記念した文集です。

第一部 内山賞受賞作品（大高美津子、倉谷淳子、田中美智、千葉辰一郎、最上美子）、あゆみ傑作集（大久保忠利、山田知子）、第二部 研究論文集―話し方（田中積）、文章（西沢文子）、表現よみ上達法（渡辺知明）、文法と文分析（原嶋邦雄、下川浩） 第三部 回想・研究報告 第四部 部会・支部の現在―むさし野、千葉、津田沼、川崎多摩朗読、川崎多摩表現よみの会。

◎ご注文は本部宛に振替で代金1000円をお振り込みください。

—日本コトバの会推薦—

下川 浩 著 コトバの力・ 伝え合いの力

—生きたコトバづかい・改訂版—

A5版265頁

会員特価1,600円(定価2,000円+税)

大久保文法を継承する下川文法の完成！
文の構造を明らかにする文分析の方法を基礎から解説。文と文との関係を解き明かす「テーマ文法」を総合的に解説しています▼**主な内容**＝話し合いの分析/文の組み立て―文分析入門―/文章と話し合いの文法/「主語」「述語」と必要成分/文章は文字通りには解釈できない
◎ご注文は—本部へ郵便振替で1,850円(送料共)を払い込みください。

漢字と仮名の区切りで読んでしまいませぬ。漢字と仮名が区別されて目で見やすいので、そのまま区切つて読めるのです。しかし、ことばの意味を見失う危険があります。それは特に助詞のあつかいにあらわれます。

文字表現では、助詞は名詞に付け加えられるものです。たとえば、「私は空をながめた」という文があります。漢字の表記の名詞にかな表記の助詞が付け加えられています。目でみるときには「私／は／空／を／ながめた」と区切るでしょう。しかし、音声の言語としての区切りでは名詞と助詞とは切りはなされませぬ。

むしろ、「私＋は」でなく「わたしは」、「空＋を」でなく「そらを」と助詞が結びつくことで読み手に次の節を意識させませぬ。付属語をつけずに名詞を読むときには、語句が孤立してしまうのです。「……がー」「……をー」と助詞を力む読み方は孤立した語句の叫びです。多くの朗読者たちが、いつまでも文字を読む朗読にとどまっているのは、このような文字の壁があるからです。

しかも、日常の生活においては、近ごろとくに文字言語の音声への転換をジャマするような経験が多いのです。テレビの字幕は、耳の能力を低下させませぬ。字幕の文字を見ることによって音への集中力が失われるからです。それに対して、ラジオは音の言語しかないので、声に耳を傾けることができます。それによって、耳が肥えてくるのです。

目を閉じて人の声に耳を傾けることによって、コトバが浮かぶのです。音のコトバは視覚を閉ざした方が、より明確に聞こ

えるのです。さらに、自ら語句を声に出してみれば、コトバの意味がつかめるのです。

フランスのある哲学者は次のように述べています。

「私が語を知つてそれを発音するためには、その語を私の心に表象する必要はなく、その語の分節的および音声的本質を私の身体の可能な使用法の一つ、転調の一つとして所有すればそれで十分なのだ。あたかも私の手が私の身体の刺された場所の方に赴くように、私は語のそばに身を運ぶのであり、語は私の言語世界のなかのある場所にあつて、

私がそれを私の心に表象するための唯一の手段とは、すなわちそれを発音することではない。」（メルローポンティ『知覚の現象学Ⅰ』原著1956年邦訳1967年みすず書房）

つまり音声によることばは、人間の身体のはたらきを使った全体的な経験なのです。それをどのように実現するかという方法が問題になります。声が声として生き生きと聞こえる読みが表現よみなのです。また、そのような声は、文字に変えられるだけの情報伝達をするものではありません。声の表現を通じて人と人との交流を可能にするものなのです。

表現よみでは文字が客体で読み手は主体であるという固定的な設定ではなく、からだごとと声との一体化をめざすわけです。表現よみの本質は、からだごとと声との一体化であるといえます。次のような発声の三段階が一体化の段階を示しています。

①上体をリラックスさせてからだを沈み込ませる。

②リズムをとってコトバにアクセントをつける。

③力を入れた声によって強さが表現される。

以上のような運動が同時に行われて声になるわけです。それは次のような表現よみのスローガンになります。

はいる↓なりきる↓のりうつる

「はいる」には読み手の積極的な意識が感じられます。「なりきる」では、読み手と作品世界との意識に距離があります。しかし、「のりうつる」では主体の意思を超えています。まさに、非反省的意識の状態です。「非反省的意識」とは、サルトルが現象学の哲学として語った概念です。読んでいる途中では意識されずに、あとから反省することが可能な意識です。いわば読みに集中して入り込んでいる意識状態のことです。

このような身体行動をとまなうことから、表現よみは、丸ごとの読みであるとか、知性と感情と一体の読みであるとかいう評価を受けてきました。作品の文章の文法的な分析も、リズムに乗ったからだの動きも、すべてこのような状態を生み出すための手段となるのです。

わたしが前にあげた三つのポイントは、結果として一体化した文学作品の音声表現の方法となりました。そうして、朗読の基本に立ち返ることによって、表現よみの基礎的な理論がさら

に強化されたのです

3 日本語のリズムとは——2音3音の原則

わたしが朗読から表現よみへの転換を考える入り口となったのは日本語のリズムの問題でした。

音声の言語を問題にするとき、音楽的な要素を欠かすことはできません。そもそも言語は音声なので当然のことです。

音楽の要素はリズムとメロディです。朗読の本を見れば、リズムについては必ず問題にされています。

ところが、日本語のリズムというものがどのようなものであるか書いた本はほとんどありません。「リズム」と書かれてはいても、その実態はまったく説明されていません。特に朗読の解説書では当たり前のように使われるのですが、説明はないのです。

そこで、わたしが手がかりにした日本語リズム論の基本は、詩人の吉田一穂の考えです。その基本的な考えは次のように解説されています。難解な文章ですが、その要点としては、日本語のリズムの基本に、2音3音の区切りを定めていることです。それを読み取ってください。（「メカニズム」1930『吉田一穂全集Ⅱ』1987小沢書店）

「言語の連想観念を導く心臓の反射にともなうリズムが発生する。その国語の性質による抑揚あるいは音数のそれぞれの質量——強弱・高低・長短・速度、等の各配位の結節によって、種々の規範的な音律を生じる。我が音律数に

おける詩歌の「格調」は、2音・3音の切点を基本として、その音数単位の結節配置により、和音(弱)不協和音(強)ストレス等の効果的な音律形態をとる。」

さらに続けて、日本の俳句や短歌の音律について次のように述べます。

「すなわちこの最小音節(切点)の二個あるいは三個の結合をもって「格」とする五・七調の基本は、その時代の国民的生活感情の習性的律動であって、一様に短歌、俳句、俚謡、新体詩など、それぞれの内容の規定に準ずる任意の「格」連合の固定的な形式を作り上げたのである。」

つまり、短歌や俳句の音律は、2音3音の区切りを基礎にしてまとまったものなのです。

わたしはこの考えを基礎にして、古典や近代文学、現代文学まで、さまざまな文章を区切って読んでみました。その結果、2音3音に区切るといふ日本語の基本リズムはまちがいないと確かめることができました。古くから現代にまで生きている基本リズムです。

また、このリズムは、音声のことばを語るときに、その内容を自ら理解するための区切りにもなります。コトバを音声化するときに、2音3音は意味を納得する区切りとなるのです。発話者が内容を少しづつ理解してゆくときのリズムです。

その根柢は生きものとしての人間の身体機能と関わるよう

です。人は歩くとき、二歩ずつのリズムで歩きます。もしも可能ならば、もう一步踏み出そうとします。それが3音目です。しかし、その一步の次の一步が文節としての意味のまとまりに反するときには、引き返して2音にもどります。

たとえば、「はるはあけぼの」という句の場合です。まず、「はる」と2音で読んで、さらに「はるは」と3音に進んでもうまう行きます。次に、「はるはあけ」という区切りから、さらに「はるはあけぼ」に進んでみると、「の」が一つ余ることに気がつきます。それで一步もどって「あけぼの」と区切り直すわけです。

古くは謡曲に代表される古典芸能の発音の区切りは明確な2音3音の区切りです。現代では歌謡曲の歌詞が見事に2音3音の区切りとなっています。また、若者に流行している日本語のラップ音楽にも当てはまります。これこそ、日本の言語リズムの原点といえるものでしょう。

それでは、区切られたものがなぜリズムを持つのでしょうか。リズムとは周期的な強弱の繰り返しのことです。2音3音でコトバが区切れるということは、その節ごとに強弱の変化があるということなのです。それに対して、高低の変化からはリズムではなくメロディが生まれます。そこで強弱の原則というものが問題になります。

2音3音のリズムの原理は次の四つです。以下の項目は図を参照しながら読んでください。上げるアクセントと下げるアクセントのちがいを矢印で示しました。

(1) 文の順序どおり2音が3音に区切つて読んでいくと、結果として、文節の内部が2音が3音に分けられる。

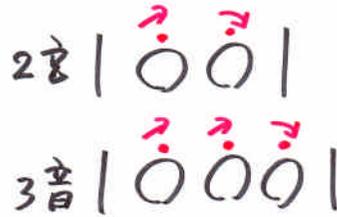
(2) 2音か3音の区切りの節ごとに必ず一か所の強アクセントがある。2音ならば、前か、後ろ、3音ならば前か、中か、後ろのいずれかになる。

(3) 2音の区切りでも3音の区切りでも、原則として後ろアクセントが基本になる。そして、後ろアクセントの音は原則として下がって強くおさまる。

(4) 2音の前、3音の前と中のアクセントでは音が強くなることも高く上げられる。

そこで問題になるのは、アクセントを付けるための発声方法です。ここで、日本語アクセント論の常識となっているいわゆる高低アクセントと強弱アクセントとのちがいが問題になります。また、発声法の「腹式呼吸」と「腹式発声」との名称も考えなければなりません。

このようなリズムを生かすためにはどのような発声をすればよいのでしょうか。2音3音の区切りで、後ろアクセントを取るには、正しい意味での腹式発声を必要とします。後ろアクセントにおいて、身体姿勢は沈み込みになります。しかも、後ろ



アクセントの声は高くなりません。むしろ下がるのです。これが沈み込みの体の動きと一致しています。「腑に落ちる」とか、「飲み込む」などの慣用的な表現はこの発声方法を語るものでしょう。

高低アクセントを使う人は、からだが伸び上がった状態で発声をしています。かたんに高い声が出るからです。しかし、大きい声は出せませんが、強い声は出すことができます。というのは、横隔膜をコントロールする腹横筋に力が入らないからです。それでも高い声を出すことはできるのです。

それに対して、腹式発声の方法では、リラックスした上体を後ろ腰で受け止めています。そして、上体が沈み込んでいます。

この沈み込みの発声ならば、からだで声がコントロールできるので、大きい声も強い声も自由に出せます。

以上のように、2音3音の区切りがからだの動きと一体化したリズムを要求するのです。そして、リズムには強弱のアクセントがつきものです。ですから、強弱のアクセントをつけるために必要なのは腹式発声という身体行動です。2音3音の区切りによるリズムが一体化した身体行動を生み出すのです。

さらに、腹式発声を助けるのが口元の引きしめです。歌唱法では口を前に突き出しますが、朗読では口元を引き締めて下あごを引いたような形になります。口の両脇に笑くぼが出るまで、しっかりと引きしめます。それは日本の伝統的な発声方法の基本のかたちです。

4 高低アクセントと強弱アクセント

高低アクセントの理論には難問がいくつかあります。しかし、この2音3音の原則と強弱アクセントの原理で考えたと解決できるのです。

たとえば、「おおさわぎ」のアクセントです。これは高低アクセントの研究者である杉藤美代子さんが問題にしているものです。「遅下がり」と呼んで特別な例であることを論じています。(杉藤美代子『音声波形は語る 杉藤美代子著作集4』167和泉書院)

高低アクセントは語句の単位ごとのアクセントです。次のような四つの原則が基本になっています。

- 1、第一音節よりも第二音節が少し上がる。
- 2、高い音節はどこかで下がるか、あるいはそのままつづく。
- 3、一つの語句の中ではいちど音が下がるともう上がらない。
- 4、高い音が下がるのは音節と音節とのあいだである。

「おおさわぎ」を連続したひとつの語と考えると、アクセントの位置は二つめの「お」と「さ」との両方にあることになりました。下の図をご覧ください。

高低アクセントの原則では、これは困ったことなのです。なぜなら、高低アクセントの理論では、一つの単語に二つのアクセントは取らないからです。高さが「お」の次で下がりきらず

に、「さ」まで引きずられます。それで、「遅下がり」というわけです。

つまり、「おおさわぎ」は、高低アクセントの原理からでは説明の仕様がなないので例外とされるのです。

それに対して、2音3音の原則ならば、次のようになります。「おおさわぎ」であり、「おお」では後ろの「お」に、「さわぎ」では頭の「さ」に強アクセントがつけられます。つまり、2音の後ろアクセントと、3音の頭のアクセントとが連続するのです。それでどちらの音も強くなるわけです。ただし、高さの質のちがひがあります。「さ」よりも「お」が相対的に強くなるのです。じつに単純な原理です。左の図で二つの場合を比べてください。

2音3音の区切りですべてが後ろアクセントをとるならば、文全体がお経のような調子になります。しかし、ところどころでアクセントが前に移動するのです。

そのときに、ある語句の意味が強められます。それは原則から外れた特例です。その結果、ある語句の意味が強調されます。

たとえば、政治家が、「平和」という語を強調するときには、アクセントを変えます。通常は「へいわ」という原則どおりに後ろの「わ」にアクセントがつきます。しかし、強調する場合には「へい[●]わ」と頭の

お・お・さわぎ
お・お・さわぎ

「へ」にアクセントが移動します。それが耳なれないアクセントになるという点でも強調の効果があるので

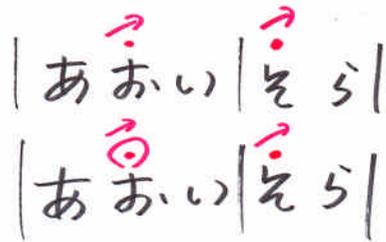
す。
それでは、語句と語句との関係においてアクセントはどのような関係にたらくのでしょうか。修飾と被修飾の関係

を例にして考えてみましょう。たとえば、「青い空」ということばです。「青い」は修体文素で「空」

にかかります。「青い」と「空」との関係は連体修飾と名詞との関係ですが、イントネーションにおいては修飾語句が被修飾語句よりも力を込めて読まれます。その結果、耳に強く響きます。

では、「青い」をプロミネンスして表現するときにはどうしたらよいでしょうか。「あおいそら」の「あおい」の通常のアクセントは「お」にあります。それをより強調するには、「お」をより強く発音することになります。通常のアクセントにさらに力を入れて読めば、それがプロミネンスになるのです。アクセントがより強く発音されてプロミネンスになったのです。つまり、プロミネンスとアクセントとは連続した強調表現の方法だといえます。

アクセントやプロミネンスの表現を有効にするには、全体的な体の動きが重要です。リズムにあわせた身体の動きがコトバによる思考や認識そのものなのです。それは個人個人がコトバ



を発して発話している過程そのものです。アタマにイメージが浮かぶというような客観的な状況を意味しているではありません。

文を初めて読むようなつもりで2音3音に区切って読めば、文の読解につながって行きます。しかし、いつまでもそこにとどまっているわけではありません。これは最も初歩的なコトバのリズムであり、それより上の段階へと発展するものなのです。そのためには、文の構造をとらえて意味をつかむ方法が必要になるのです。

5 フレーズと文の意味

日本語のリズムというと、たいてい短歌や俳句の五七調や七五調が取上げられます。これらの伝統的な音律は、意味によってまとまったリズムを持ちます。

これは分析すれば原初的な2音3音の区切りにまでもどすことができます。たとえば、五七五でまとめて読むのではなく、「ふる／いけや／かわず／とび／こむ／みずの／おと」というような区切り方によつて読みます。そのときに注意することは、初めて読む文章のようなつもりで、先を知らないつもりでその瞬間ごとの区切りを理解することに集中するのです。

そのような区切りを意識した音声表現法の実践があります。それは短歌の朗誦の訓練です。採り上げられたのは次の短歌です。

「春すぎて夏来にけらし白妙の衣ほすてふ天の香山」

これを、まったく初めて目にしたつもりで、少しずつ読んでいくという訓練です。

「たいていの人は「はるすぎて」という一句を「春という季節がもう過ぎてしまった」という意味を了解して、それをしゃべる。ということは、「はる……」としやべり出す時に、すでにその人は、「……すぎて」の地点に立っている、ということである。つまりその一句はすでに過去のことを説明することばにしかすぎない。いわゆる『説明文の読み方』と言っておこう。が、少なくとも詩の場合には、それは、時の流れの中にことばが生まれ育ち動いてゆく詩のいのちを枯らし、いわばはじめから死んだものの標本を並べるようなことではないか。「はる」と音を発した今、「春」が生まれ、それが「過ぎて」ゆくのだ。その感じを各自、自覚し確かめながら声に出してゆく。」（竹内敏晴『「からだ」と「ことば」のレッスン』1990 講談社新書）

しかし、いつまでも2音3音の音律だけを繰り返すわけではありません。次の段階に進まなければなりません。それが、音楽のことばでいうならば、フレージングの段階です。フレージングとは、音楽の楽譜を読むときにメロディの流れをまとまりとしてつかむ作業です。楽譜として書かれた音符の並びからメロディーのつながりを読みとるのです。

それと同様なことが、音声のことばを読む場合にも必要とな

ります。つまり、2音3音の文節的なまとまりをとらえる段階です。発音の発展から言うならば、2音3音をつなげることになります。すると、まとまったフレーズには、それぞれの節のアクセントが複数あることになります。

しかし、フレーズとしてまとめて読まれる場合には、その中から重点的なアクセントが強調され、そのほかのアクセントは背後に隠れることとなります。つまり、フレーズでのアクセントは節ごとではなく、フレーズごとに一つのアクセントをとることになります。その重点となるアクセントを「目玉アクセント」と呼びましよう。下図ではアクセントの黒丸をさらに丸で囲んで示しました。

フレーズについては「連文節」という考えかたもあります。これは各文節が次つぎに次の文節につながるという考えかたです。しかし、文節というものには構造的には、主部と述部の関係、修飾語と被修飾語との関係、客文素、補文素と動詞との関係になります。

文節においては「名詞＋助詞」とか、「動詞＋助動詞」という付属語の役割が重要になってきます。付属語のついた文節は、次の節を呼び出す役割をしているからです。いわば、呼応の関係のスイッチの役割をしているのです。

たそがれのころ わたしはあはれなれど かとくちにたっていた

