

古代和歌の造形方法

(其の一)

森 本 治 吉

(一)

古代和歌の、誕生と成長の逞しい歩みを、万葉集を中心として考察してみるのである。そこに、題材や表現等の諸点で夥しい変化の遂行された跡を我々は指摘できるが、そのうちここに、表現の形態といふより表現の造形方法の点を取上げて考察する。

形態と言つても亦いろいろあるが、ここに申したい事柄は、形態に或る「型」とも言ふべきものがあつたのではないかといふ事である。更に言へば、この型の問題を、底まで突きとめてゆくと、古代人の美学といふ問題に触れて来る。その境をなほ先へ進むと、古代人の人間性全般に關はる、まことに広汎にして興味深い問題に取り組むことが出来さうである。これまでの古代長歌の研究等で、形態の分析だけに終つて、「その分析の結果が何を意味するかを顧みなかつた」弊害も、おのづから解消するのではないかと考へる。

この事は、この十年余り手かけてゐる、私にとつては難問

の一つでだが、「上代文学」の発刊を機会に、短期間に取りまとめ得る部分だけを整理し紙面の許される範囲で公表し、大方の御教示を仰ぎたいと考へる。

「型」と言ふのは、仮に私が命名した次の三種の表現タイプのことである。

(甲) 裝飾型 (詳しくは、裝飾過剩型)

(乙) 同音型

(丙) 相對型

将来この研究が精密になれば、三種が四種五種に増えないとも限らないが、唯今のところ三箇の範疇で間にあふ心地がする。

(二)

(甲) 裝飾過剩型

古代の歌に甚しく裝飾の多すぎるものが有り、長歌に特に甚しい。この特色を先づ取上げねばならぬ。

これは万葉のなかに既に、これと反対の無裝飾作品があり、現代歌壇も無裝飾的であり、我々一同、和歌とは過大な裝飾を必要とせぬもの、と考へてゐるから、右の裝飾歌を「不当な」飾り物をくつ附けた作品と考へ易い。その為に一層、不釣合な裝飾歌には、古代特有の作風だなど、目をみはるのである。

超過は普通、序詞・比喻・枕詞・対句等の形をとつて現れる。対句については、次の「丙、対立型」の解説の折に触れる。

最初に序詞の超過から取上げると、序詞が大きすぎる傾向は、短歌・長歌を通じて現れてゐる。但し、無名歌人の作品に限つて現れてゐる事は甚だ注目すべきで、著名歌人の文学観が、これを拒んだ事を明示してゐる。

短歌では、第三句迄の序詞ならば必ずしも不当とは思はれない。さうしてその実例も、有名無名の作者を通じて多量に拮がつてゐる。

ところが、第四句迄の序詞（或は比喻）となると、これは如何に見るも過大な修辭としか考へられない。現代歌人からは、かうした好癖は馬鹿げてゐると見なされる程である。ところでその実例は甚だ少い。筆者は、四千数百首の短歌の群を、くりかへしくりかへして探し求めた結果、次の七首を得た。探し方では今数首を加へ得るかも知れないが恐らくは、総数十首に昇ることは、あり得ないであらう。第二例歌は、

序詞が第四句の途中で本意に変わる珍しい作例で、万葉集中唯一つ。他は皆第四句迄が序で結句のみで本意を表示する。

（吾妹兒が 赤裳ひづちて 植多し田を 刈りて蔵めむ） 倉無の浜（九卷一七二〇）

（容鳥の 間無く数鳴く 春の野の 草根の） 繁き 戀もするかも（十卷一八九八）

（あづさゆみ 末の腹野に 鷹田為る 君が弓弦の） 絶えむと念へや（十一卷二六三八）

（里中に 鳴くなる鶏の 喚び立てて いたくは鳴かぬ） 隱妻はも（十一卷二八〇三）

（常陸なる 浪逆の海の 玉藻こそ 引けば絶えすれ） 何どか絶えせむ（十四卷三三九七）

（利根河の 河瀬も知らず ただ涉り 浪にあふ如す） 逢へる君かも（十四卷三四一三）

（伊香保らの 傍の榛原 我が衣に 著きよらしもよ） ひたへと思へば（十四卷三四三五）

これが悉く無名歌人の作品である。その載る巻も、九・十一・十四の四巻で、作者名を記さぬ巻である。

これを以て、かかる修飾過大の作風が、人麿以下の著名歌人（純文学的意識を以て創作し始めた作家）に、好まれなかつた事がわかる。謂はば、記紀歌謡の作風とでも評すべきである。

卷十一や十四と言へば、古くて藤原京、新しきは奈良京の

作品だつたと推定される。それであるのにかういふ作風が出現し、同時代の専門作家との間に、はつきりと界線を描いてゐるのである。従つてこれは、「時代の古新」といふ点では同時代作品であり、一方「文学世代の古新」の点では、異時代の作品だつた。この七首は、年月と別に、より古い世代の美を表示してゐると見えて興味が深い。

この七首中、第一例の左註には「或は云く、『柿本朝臣人麿作』とあるが、この一異説は、作風の点から否定される。人麿自身にも如是の作品は無いし、それどころか万葉の最後の凡ゆる専門作家に見えない造形法だからである。

(三)

これと相似た裝飾歌を長歌の中に求めるとすれば、藤原宮の役民の歌こそ絶好の用例である。

(やすみしし) わが大玉 (高照らす) 日の皇子
(荒たへの) 藤原が上に 食国を 見し賜はむと 都
宮は 高知らさむと 神ながら 念ほすなへに 天地も
依りてあれこそ (石橋) 淡海の国の (衣手の)
田上山の (真木さく) 檜の婦手を 「もののふの八
十」氏川に (玉藻なす) 浮べ流せれ 其を取ると
さわぐ御民も 家忘れ 身もたな知らず (鴨じもの)
水に浮き居て 「吾が作る 日の御門に 知らぬ国 依

り) 巨勢道より 我が国は 當世に成らむ 凶負へる
神龜も 新代と 泉の河に 持ち越せる 真木の婦
手を (百足らす) 筏に作り 浜すらむ 勤はく見れ
ば神ながらならし (一卷五〇)

これほどまた、ごてごて飾り立てた歌も珍しい。() の
しるして示したやうに枕詞を使用すること九箇。「」で囲
んだやうに序詞を使用すること三度。而もその第二度と第三
度とは重複して、序詞の内部に更に序詞を置くといふ、繁雜
極まる手法を採用してゐる。

今日からはこの美々しく飾り立てた裝飾を、煩はしく嫌は
しく感ずるほどだが、当時は大方、天晴な名作として、その
飾り言葉の多彩豊富さに、時人は恍惚と酔うたかも知れな
い。泣草や有明の作品が、今の若い人には錯雜多岐でうるさ
く感じられようが、有りし日には、そこにこそこの詩人の無
比の魅力有りと言讚されてゐたものである。

右と相似た例を、無名歌人の中から求めるとすれば、次の
三首などはその適例であらう。

(赤駒の 厩立て 黒駒の 厩立てて 其を飼ひ 吾が
往く如く) 思ひ妻 心に乗りて (高山の 案のたを
りに 射部立てて 猪鹿待つ如く) 床敷きて 吾君を
待つ 犬莫吠えこそ (十三卷三七八)
(おし照る 難波の埦に 引き登る 赤のそ舟 そほ

舟に 綱取りかけて 引こづらひ 有りなみすれど)
言ひづらひ 有りなみすれど 有りなみ得ずぞ 言はえ
にし我が身 (十三卷三三〇〇)

近江の海 泊八十あり 八十島の 島の埼埼 在り立て
る 花橋を 『末枝に 繭引き懸け』 『仲つ枝に 斑鳩
懸け』 『下枝に ひめを懸け』 『己が母を 取らくを知
らに』 『汝が父を 捕らくを知らに』 いそばひ居るよ
斑鳩とひめと (十三卷三三三九)

第一例歌は、本意を示すのは五句で、「思ひ妻が自分の心
に乗りかかつてゐる心地がして、ひたすら君を待つてゐる。
犬よ吹えるな」といふ意を表す。それを修飾するに、その倍
の句數十句を費してゐるのである。

第二例歌は、本意は最後の四句。それを八句で修飾する。
その上、同語が実に頻繁に出る(これは後述の「同音型」の
技巧である)。全体として実に過大なアクセサリーである。飾
を除くと、短歌になつてしまふ。

以上のやうな過大な例は、人麿にさへ発見できない。まさ
しく筆者の「万葉歌風勃興期」の作風である。引いては記紀
歌の作風と見なし得る。

第三例歌は歌の中央部に、末枝・仲枝・下枝の三枝を内容と
する二句対三聯が成立してゐる。(今『』を以て対句を表
し、『』を以て対句が更に連続してゐる事を示した)此の三箇
の対立は記紀歌に度々出る作風で意味の必要以上に殊更に三

種併列して美華を競ふ修辭である。万葉著名作家には一首と
雖も見出せぬ技巧である。その上、「八十」「島」「枝」
「懸け」「己・汝」「とらくを知らに」等の同一語句をうる
さいまでに多用して、意味以上に音調の快感に溺れ切つてゐ
る歌である。

この種の長歌も、四句序詞短歌と同じく著名歌人は作らな
かつた。人麿一人には、稍々これに似た長歌があるが、右の
作品ほど、虚飾・虚辭と思へるやうなものは一首も無く。

(四)

次に、枕詞が夥しく使はれた、といふ事も、裝飾過多の一
現象である。短歌・旋頭歌・長歌の何れにもそれがあるが、注
意せねばならないのは、かういふ事例が無名歌人と人麿期以
前の作品とに著しく顯著で、黒人・憶良・旅人の短歌には皆無
だといふ事である。つまり、枕詞過多の文学的性格をここに
洞見すべきである。

(ぬばたまの) この夜な明けそ (あからひく) 朝

行く君を 待つは苦しも (十一卷二三八九)

(敷たへの) 袖易へし君 (玉垂の) 越野過ぎぬる

亦も逢はめやも (二卷一九五)

(青角髪) 依網の原に 人も逢はぬかも (石走)

淡海県の 物語りせむ (七卷二二八七)

柿本 人麿

(うちひさす) 宮道に逢ひし 人妻故に (玉の緒の) 思ひ乱れて 寝る夜しぞ多き (十一卷三五六)

(みてぐらを) 奈良より出でて (水たで) 穂積に

至り (鳥網張る) 坂手を過ぎ (石橋の) 甘南備

山に 朝宮に 仕へ奉りて 吉野へと 入り座す見れば

古へ思ほゆ (十三卷三三〇)

(玉櫛) 欽火の山の 檀原の 日知の御世ゆ 生れま

しし 神の尽 (樛の木) いや継ぎ嗣ぎに 天の下

知らしめししを (天にみつ) 大和を置きて (あを

によし) 奈良山を越え 何方に 念ほしめせか (天

離る) 夷にはあれど (石橋) 淡海の国の 泉浪の

大津の宮に 天の下 知らしめしけむ……(下略)……

柿本 人麿

最後の一首が、人麿。他は無名歌人。

人麿には、他にも皇族の挽歌や自身の妻の挽歌に、この枕詞の多用がある。四句序詞の短歌などではこれを拒んで新世代に身方した人麿、この偉才の眼には、枕詞の多用は、廃棄すべき修辭とは見えなかつた。活用すれば、取つて以て我が短歌長歌を盛る新革袋として使ひ得ると見たわけである。ここに人麿の、或は古く或は新しい諸要素を、いつも複雑に含んでゐる両面性がある。黒人・懐良になると、脱皮してゐるのに、人麿は尙まだ中間的である。

この事は、決して評価の点で、人麿或は無名歌人を直に否定してゐるのではない。唯、万葉期といふ時期の、文学の流動の経過に於て、遅速の別がある事を弁明したのである。

なほ、最後の一例は、所謂道行文的表現である。道行文は記紀歌謡に流行し、万葉では卷十三に、三三三六・三三三七・三三三〇があり、十六卷三八八六の中央部にもそれが見える。これ自体を指して裝飾過剰と言つてしまへば、記紀作家・卷十三作家達に不親切に過ぎる。しかし、各地名の上に、一つ一つ枕詞の冠を置いて楽しむなどは、最早、過剰であり、遊戲であり、虚辭である。これは、歌謡の存在が、作ることも、謡ひ聴くことも楽しい「遊戲」であつた社会に於てだけ、發生した事を注意したい。

(五)

かういふ裝飾本意の造型法が、人麿に於ては裝飾と本意とが相半ばする。万葉歌風勃興期では、作者は裝飾することの面白さに夢中になり、享受者はこの一種の唯美主義的表現の甘美さに、心から酔うて楽しんでゐた。

それを人麿は、夢の濃度を淡く交へて、夢と現実との相交はる姿へと導いてゆく。前代の夢の見果てぬ香氣は、なほ怪しくも尾を曳いて搖曳するのに、現の潮はその中へ注ぎ雜つて、夢と現実の相交はる麗しさを描いてみせた。筆者はこれを『万葉美の展開』で黎明期の美、と名づけたが、過大な比

喩・対句等の無計算に頻出する記紀歌謡の間がここに明けて、形・質相伴ひ、表現・内容がほぼ均等ならんとする暁闇の風景が人麿の美感であらう。東の野には曙光現れ、西空には有明月のなほ懸かる一詩は、彼自らおのれの文学史的位を、奇しくも象徴したものを言ひ得よう。

だが、この人麿式調和は、藤原京の未だ終らぬうちに、黒人達の新風によつて手厳しく破却された。

ここには最早、比喻序詞形式のかもし出だす夢は無い。

何故かなら、作者は表現上の夢を必要としない。———それどころかこの種の夢のたぐひは邪魔と見なす。

序詞や比喻をいさぎよく棄てて、新しい写実の作風を築き上げる野心の前には、装飾による夢幻的美感は古い革衣と見える。近世写実文学者の眼に、中世の浪漫主義的表現が古臭く見えたのと同様である。

かうして変化した万葉の歌は、叙景歌で明瞭なやうに表現的にはあるがまゝを写す写実様式となつた。表現様式は寸分の無駄無く緊張し・縮約された形となつた。一方また内容的には、生活の實際的題材が増加し、又耳目等の感覚にリアルに訴へた題材が普通になり、何れの面からも、不必要と見える装飾美に耽つて楽しむ習慣を棄却してしまつた。万葉美の展開の一相として注目すべき変化である。この事は、奈良の作者達が美々しい空想や夢を棄てた事を意味しない。旅人の琴の処女の歌・松浦河仙媛の空想作があり、蟲麿の伝説歌が

あり、憶良・赤人等の松浦佐用比売や真間の手兒名の悼歌があり、更に大陸渡来の七夕の歌が幾百の作者によつて夥しく詠作された。———さういふ題材・内容の面で、空想や美々しい幻やを追求した。形式だけ飾つて、形だけの唯美主義に溺れる事を避け始めたのである。

(六)

転じてここに、(乙)同音型を吟味したい。

これは詳しく言へば同音同語を幾つも幾つも、重疊して使用する習慣である。

その實際は、四種の形で出現してゐる。

(A) 同韻・(B) 同音・(C) 同語・(D) 同句の重疊がそれで、音楽的快感を求める所から、又はその部分を強調して表現する要求から出發した点は皆共通である。

(A) の例には、次の用例がある。

ますらをの、とものおとすなり もののふの おほまへ
つぎみ たてたつらしも (一卷七六)

この第一、二句に於て「をのとものおと」の七音は、すべてオの韻を踏む。wo-no-to-no-no-to である。第三、四句も「もの(ふ)のおほ」はmo-no-no-(fu)-no-o-to で十数のオ韻が美事に連行してゐる。

あふみのうみ ゆふなみちどり ながなけば ころも
しぬに いにしへおもほゆ (三卷二六六)

は、同音の歌として著名だが、第二句の「みち(ど)り」はイ韻を三度。第三句の「ながな」はア韻を三度。第四、五句の「し(ぬ)にいにし」はイ韻を五度踏んでゐる。この種の例なほ多いが、これ等は我等の気づかぬうちに作品の音楽性に多大の寄与を結果して、耳に訴へる快感を増してゐる。

(B) 同音では、次の一首甚だ有名である。

こせやまの つらつらつばき、つらつらに、みつとおもふな こそのはるぬを (一卷五四)

「つ」及び「つら」の反復が何よりも目立つし、第一句と第五句の「こせ」の重複は、同語の重複となつてゐる。

くるしくも くれぬるひかも よしぬかは きよきかは
らを みれどあかぬかも (九卷一一一)

では力行音が顯著である。「く」が第一、二句に二度。「き」が第四句に二度。「か」が、第二、三、四、五句に合計五度出てゐる。

(C) 同語の例では、次の一首の如きは著名である。

吾妹兒を いざ見の山を 高みかも 大和の見えぬ 国
遠みかも (一卷四四)

秋の野に 咲ける秋芽子 秋風に 靡ける上に 秋の露
置けり (八卷一五九七)

又次のやうに「海」「奥」「辺」「来る」「船」「つ(助詞)」「權」を全て二度反復し、「いたくな撥ねそ」は同句の反復

といふ、甚だ念の入つた例もある。

鯨魚取り 淡海の海を 奥放けて こぎ来る船 辺附きて
こぎ来る船 奥つかい 甚く勿撥ねそ 辺つかい
甚く莫撥ねそ 若草の 夫の 念ふ鳥立つ (一卷一五三) 倭 太后

(D) 同句の反復も甚だ多い。

吾はもや 安見兒得たり 皆人の 得かてにすとふ
安見兒得たり (一卷九五) 藤原 鎌足

安みしし 吾が大王の 朝には 取撫で賜ひ 夕には
い倚り立たしし 御執らしの 梓の弓の なか弭の 音
すなり 朝獵に 今立たすらし 暮獵に 今立たすらし
御執らしの 梓の弓の なか弭の 音すなり (二卷三)

これ等の反復が後世激減し、特に明治から現代にかけては皆無ともいふべきが故に、古代和歌の特徴として著しく目立つのである。

(七)

以上の諸例は、改めて説明するまでもなく作品の美感を増大してゐる。——これを広く言へば、作品の快感を高揚させてゐる。だから、作品の価値性の点から勿論注目に値する。

だが、私達はこの辺に立ちどまつてはならない。

古代詩歌に於ける同音が「快感」の範囲にとどまるなら、それは散文の場合と相似た程度だと言へる。

古代の散文では、「反復する」といふ事は、作者の美学の初歩であつた。だから、古事記を開けば、天地開闢の記述から、天の安河の誓の神話の記事から、到る所にその例を拾ひ得るし、祝詞に到つては多過ぎて例を撰べないほどで、祝詞にしてリフレインを含まぬものは一篇も無いと言へる程である。明治文学でさへ、「金色夜叉」で、富山の指に光る金剛石をかるた会の諸人が初めて見た驚嘆を表現するのに、「金剛石」「金剛石」……と幾度も幾度も反復して発言してゐる。これは紅葉の修辭観が、祝詞に似てゐた事を物語つてゐる。

しかし古代文学の類をよく檢べてゆくと、詩歌の世界ではこの重量がもつと大きくなり、これが或る修辭（枕詞・序詞等）や、一首全体の構成に参与し支配してゐる場合を多々発見する。つまり、それ程の方法が重視されてゐたわけである。

例へば、(A) 枕詞の例を見るに、意味から生れた枕詞もあるが、「霰ふり(鹿島)」「射目人の(伏見)」「百足らず(いかだ)」の如きは、音から生れ、特に同音を言ひ重ねて出来たものである。霰が降つて喧し、の意から、地名のカシマに言ひ懸けた。射目人(獸を射る獵夫)が身を伏せて見るから、地名のフシミに言ひ懸けた。百に足りない五十の意で、名詞の筏に懸ける。五十のことを古代はイと一音に呼んだからイカダのイ一音に懸けたのである。

更に別種の例として「霰打つ(あられ松原)」は、アラの音

を利用したものだが、「アラれ打つ(アラれ松原)」とアラが二度出現する。「あり衣の(有りて後)」「在千がた(有り慰めて)」は、アリの音の併列による枕詞である。

序詞の場合を探ると、本来序詞とは、同音の技巧である。「異語同音」の言葉と言ひ懸ける事の面白さから生れたものである。だから、序詞の九分九厘までは同音技巧である。

(ものふの 八十) 宇治川の 網代木に いさよふ浪の 行くへ知らずも (三卷二六四)

は「八十氏」と「宇治川」とが、ウヂの同音を契機として言ひ懸けたもの。

「春草を 馬」くひ山を 越え来なる 雁が使は 宿り過ぐなり (九卷一七〇八)

は、春の草を馬が食ふことから、「食ヒ」と「クヒ山(地名)」と言ひ懸けたもの

而して、同じ「異語同音」技巧でも、右のやうにダブつて使はずに併列した場合もある。

(住吉の 崖に向へる 淡路島) 恻怛と君を 言はぬ日は無し (十二卷三一九七)

「吾妹子に 衣」春日の 宜寸河」よしも有らぬか 妹が目を見む (十二卷三〇二)

第一例はあはれの音を併列して言ひ掛けた序詞である。第二例は第三句と第四句の結合に於て、ヨシの音の併列が見えさうして第二句の中で、衣借すといふ動詞と地名のカスガと

の通常の序詞が使はれてゐる。

さらに又はつきり同音でなく、類似の音でも言ひ掛けてゐる場合の有るのは面白う。

〔つるばみの 衣解き洗ひ〕 又打山〔古つ人には 猶しかずけり (十二卷三〇〇九)

第二句と第三句との掛りは、解き洗ひ又打つと言ひ掛けたものだが、そのマタウチを縮約してマツチとなしそれを山の名に言ひ掛けた。更に第三句と四句との序の連ね方は、マツチとモトツとの類似音で序を成立させてゐる。

これらの場合一つの歌で序が二度も使はれると著しく技巧の勾ひが目立つ。又上掲の例で、「八十氏川」「馬くひ山」や「衣春日」の如きでは一句の中央で序詞から本意への転換が行はれてゐる。つまり句の切れ方と序詞の切れ方とが不一致である。かういふ実例が五十首前後見える。

(八)

この同語技巧を、最も幼稚に使用した原始表現の一つが、尻取り表現である。すぐ前に出た言葉を、も一度繰返して使ふ事によつて、ゴロ合せ式の快感を味はうと試みるのである。次の例で、ソホフネ・クハシメ・マタモアフの使ひ方は、この尻取りに外ならなう。

おし照る 難波の崎に 引き登る 赤のそほ舟 ぞほ舟 綱取り繫け 引こづらひ 有りなみ為れど 有りな

み得ずぞ 言はえにし我が身 (十三卷三三〇〇)

……上つ瀬の 年魚を食はしめ 下つ瀬の 鮎を食はしめ 麗し妹に 鮎を惜しみ……(中略)……衣こそは 其れ破れぬれば 継ぎつつも 又も逢ふと言へ 玉こそは 緒の絶えぬれば くりりつつ 又も逢ふと曰へ 又も

逢はぬものは 妻にしありけり (十三卷三三三〇)

短歌の例をあげると、次の諸歌がある。

(たまきはる 吾が山の上に 立つ霞) 立つとも座とも 君がまにまに (十卷一九一二)

(国栖等が 春菜摘むらむ 司馬の野の) しましま君を 思ふこの頃 (十卷一九一九)

(住吉の 岸に向へる 淡路島) あはれと君を 言はぬ日は無し (十二卷三一九七)

(吾が門の 榎の実もり咲む 百千鳥) 千鳥は来れど 君ぞ来まさぬ (十六卷三八七二)

()でかこんだのが序詞の部分だが、第二・三例は、純粹に音の反復の快感だけから懸かり、意義の点を頭から無視してゐる。つまり、第三句のシマと第四句のシマは、音だけ同じで意義は全然別である。反之、第一・四例は、音も同じだが意義も同じ反復である。第三句の立つと第四句の立つとは、音義共に等しいのである。長歌短歌を通じ、反復技巧にはこの二種が有るわけである。

この短歌の場合は、現代でも使はうと思へば使ひ得る。現にそれを遂行した名家がある。

ひた走るわが道暗ししんしんとこらへかねたるわが道暗し
齋藤 茂吉

春の鳥な鳴きそ鳴きそあかあかと外の面おもの草に日の入る
夕べ 北原 白秋

など、この好例である。「わが道暗し」の反復と、シン・シンといふ音のリフレインとが、一首の中に実に巧に使はれてゐる。「鳴きそ」の繰返と、アカ・アカの重疊とが、音楽的な美感を以て排列されてゐる。共に、大正期短歌の浪漫性を物語るものである。現代の歌壇では、かういふ作風は皆無に近い。我々は、普段さういふ事は忘れて作歌してゐるが、改めてかう考察してみると、なるほど歌壇も変つたものだと驚かれる。

これ等の事象は、作者の問題にも関係するし、種々注目すべき様相を含むのであるが、こゝに紙面の自由を有せず他日の詳説を期するものである。

ただ、一言説き落してならないのは、同韻同音のやうな音楽的要素は、本来口誦文学の必要とするものである。従つて、紀記歌謡や万葉でも、人麿以前の古歌や作者不明の歌に著しく多く、憶良・旅人以下の時代には少く、作品の時代性を自ら表はしてゐる。

それと同時に憶良以下の場合には、記載文学であつたから同音現象の如きに最早依存しなかつた。作品の美感は、最早音楽的要素にあらずして意味性の如何に転じてゐた。ここに人麿と憶良との顯著な対立を發見すると知るべきである。——特に憶良・旅人のやうな思想文学の範疇に遺入り、文学創作によつて思惟する作家にとつて、同音技巧の如きは嗤ふべき道であつたらう。同音技法の研究が万葉の美意識の展開に、はからずも触れ得たわけである。

ここに言ふ「憶良・旅人以下の時代」とは、中央文壇では憶良達の思想文学（同時に記載文学）が作られ、あづま路や能登・越中・筑紫などでは、同韻・同音や尻取り表現の類を喜ぶ口誦文学の流行してゐた、「併行文学の時代」である。而して後者は、紀記歌や万葉卷十三の「同音型の専用時代」の名残である。だから、「併行文学の時機」には、新旧二つの文学世代が併行してゐた、二つの文学世界が一つの年代の中に並び存してゐた、と批評できる。養老・神龜・天平の文学を、この二つの流派に区別する標準として、同音型技巧の問題は大切である。（以下次号）