

人麿の方法

——動・植物語を中心に——

川 口 常 孝

作家によって使用されたことばは、それが作品生成の瞬間において、作家の明瞭な意識にのぼされたものであろうとなかろうと、作家の生の基盤に深くつながっているものであることは疑いない。したがって、ことばをさぐることは作家の生をさぐることであり、生は心象という形をとって、とりわけ抒情詩の場合は、その直接的な顕現をもつ。生―心象（精神）―ことば、という関係である。もちろん、ことばは、表現という高次・具体的な精神の網の目のなかに定置されるわけであるが、しかも表現は、そのことばの有機的な連合によって成り立つ。きわめて見易い理であるが、一応、右を言うことによつて、この小考をはじめたい。

さて、ことばのなかでも、もの名というものは、固定的な指示内容をもっている。動植物の名も同様である。しかし、それが一首のなかに使用されると、その内包と外延は、作家の心情の増幅にもなつて、異動を生ずるようになる。客観物は主体の心象の投影体となり、作家の生をわけもつた生きたことばとなる。それなら、人麿においては、どんな動・植物が選ばれ、それがどんな生きたことばになつているのであろうか。

参考までに、人麿によって使用されている動・植物を掲出する（数字は使用頻度）。これには、加工品（梓弓、栲繩、荒栲の類）、加工現象（鵜川の類）、実体末詳のもの（木綿花の類）は加えてない。また、或本歌や或云の形の別

案、異伝に登場する動・植物も加えてない。ただし、或本歌であっても、それに該当する本歌と目されるものがない場合は、この限りでない。

- 鳥¹⁰ 鶉³ 鯨魚³ 猪鹿³ 馬² 虎¹ 鶏¹ ぬえ鳥¹ あぢさ¹ 鷗¹ 千鳥¹ 牡鹿¹
- 藻¹⁴ 黄葉⁸ 草⁷ 花³ 木³ 真木³ ぬばたま³ 薦² 海松² あかね² 樛¹ 薄¹ 小竹¹
- 小竹¹ 蔓¹ 狭根葛¹ 槻¹ 竹¹ うはぎ¹ 浜木綿¹

この、動物十二種類、植物二十種類、計三十二種類を本稿に必要な形の数値に置き変えると次のようになる。

	句数	使用の区別			
		実質語	序詞	対句	枕詞
動物	二八	五	二	三	一八
植物	五七	一七	二	一二	二六
計	八五	二二	四	一五	四四

「句数」は動・植物語を句単位に計算した数、「使用の区別」は動・植物語が実質語あるいは枕詞として、また序詞、対句の構成部分として使用されている、その区別である。序詞、対句、枕詞は、すべて第一義の機能によって区分した。たとえば、枕詞にして序詞中の一句を担当しているときは、これを枕詞として扱ったときである。そのようにしてもなおかつ疑義を生じないものもあり、また実質語と枕詞との間にも截然たる区別をつけがたいものがある。しかし、こうした虚実の機微を追求しようとするのが本稿の眼目でもあるので、ここでは右の区別に一応の承認を与えることによって、論を進めることにする。

二

序詞、対句、枕詞は、和歌文学のうえでは、もつとも普通の修辭法であるから、人麿作品にこのような修辭法が見られること自体は、特別な事柄ではない。問題はその内質がどのようにあるかということと、使用頻度の多寡の現象

の批判である。今、右の表によつて、実質語と修飾語（序詞、対句、枕詞を総括して仮りにこう呼ぶ）の比を句単位に考えると、その割合は、22/85対63/85となる。実質語に対して修飾語が三倍近い割合を占めるのは、おそらく後者の前者に対する圧倒的多をいっているであろうが、念のため、他の著名作家の動・植物語使用の状態を、上述したと同じ方法で検出し、比較の場にもちきたしてみよう。

	実質語	修飾語
額田王	5/10 ≡ 五〇%	5/10 ≡ 五〇%
人麿	22/85 ≡ 二六%	63/85 ≡ 七四%
黒人	6/7 ≡ 八六%	1/7 ≡ 一四%
憶良	23/40 ≡ 五八%	17/40 ≡ 四二%
旅人	31/33 ≡ 九四%	2/33 ≡ 六%
坂上郎女	25/38 ≡ 六六%	13/38 ≡ 三四%
赤人	25/46 ≡ 五四%	21/46 ≡ 四六%
金村	11/20 ≡ 五五%	9/20 ≡ 四五%
虫麿	24/41 ≡ 五九%	17/41 ≡ 四一%
家持	332/422 ≡ 七九%	90/422 ≡ 二一%
福麿	13/40 ≡ 三三%	27/40 ≡ 六七%

十一人のうち、家持だけが概数になっているが、大きな狂いはない。そうすると、修飾語が実質語を上回っているのは、人麿と福麿だけであり、額田王が半々という結果を示す。額田王は作品も少ないので参考人程度にとどめていと思うが、ともかく傾向としては右のごとくである。福麿の作品については後に触れる機会があるが、その福麿をさえ引きはなして人麿修飾語が高い比率を示していることは、人麿の動・植物使用の修飾語句が検討の対象たるに値することをあらわしている。それなら、その作品中での機能はどうであろうか。

- 動・植物の掲出順序に従つて、序詞から考えていってみよう。
- (1) …… 軽の市に わが立ち聞けば (玉響 歎火の山に 鳴く鳥の) 声も聞えず…… (2二〇七)

(2) (夏野行く牡鹿の角の) 束の間も妹が心を忘れて思へや (4五〇二)

(3) (石見の海 角の浦廻を) 「浦なしと 人こそ見らめ」 「よしゑやし 浦は無くとも」 「鯨魚取り」 海辺をさして

和多津の 荒磯の上に か青なる 玉藻沖つ藻 「朝羽振る 風こそ寄せめ」 「よしゑやし 浦は無くとも」 「浪の共 か寄りかく寄る 玉藻な

す) 寄り寝し妹を…… (2 一一一)

(4) (み熊野の浦の浜木綿) 百重なす心は思へど直に逢はぬかも (4四九六)

(1)は、代匠記以来、軽は畝傍の近くであるから事実をもつて妻の声をいうための序とした、というふうに説かれてきた(武田祐吉博士は実際の鳥の声とされた⁽¹⁾)が、沢瀉久孝博士が、「畝傍の山だけが実景で、その縁によって『鳴く鳥の』とつづけて序とした⁽²⁾」という一層詳細な観点を提出された。これに従うべきものと思われるが、しかし重要なのは、旧来説、沢瀉説、また武田説のいずれかに当否の判断をくだすことではなくて、「鳴く鳥」が、実景とも修飾的措辞ともなりうることの意味を正しく認識することである。つまり、客観的作業の対象としてことを終わらしめるのではなくて、そこに人麿の詩の实在を問うことである。「鳴く鳥」が、一般的にいつて、現実中存在するものであることは、いうまでもない。しかし、それが、ここでは、実象(現実存在)としてではなく、修飾語作成のための虚象(抽象存在)として存置せしめられていて、しかも詩的效果としては虚実に相渉る新しい次元が達成されているのである(「方法I」)。このようなことばの使い方によって、一首のこの前後(それは当然、一首全体に有機的にかかわる)がどれだけ生彩あるものになっているかは、次のように語句を置きかえてみることによって一目瞭然となる。

……軽の市に わが立ち聞けば 吾妹子の 声も聞えず……

これでは人麿の内部にふつふつと燃えている遠きを恋い慕う声は完全に消えてしまう。事柄としてはわかりやすくなるが、彼岸への憧憬ともいわるべき詩の真情は影を没する。どうしてもここには、実であるとともに虚であり、虚であるとともに実である「鳥の声」が必要なのであって、それあることによって、鳥の声は聞かれるが妻の声は聞かれないという引き裂かれた心情の痛みが象徴的に示されることになるのである。理づめに押してくるものになりがちな長歌においては、読者(聴者)をして虚実の間に入らせしめる底の表現が、短歌以上にいかに大切であるかを物語

る、まことに適切な例であるといえる。

(2)は、「ツノのツカの間」と、同音で懸けた序詞である。人麿の用語には、人麿初用、他追隨というケースが少なくないが、「夏野行く牡鹿の角」という形象は、後代の襲用は別として、集にあっては他の追隨を峻拒して完全に一つである。そしてこの上二句は、「妹が心を忘れて思へや」という本意を結束するために、「束の間」の句を境にして、自己の現実性を棄却して行くのである〔方法Ⅱ〕。映画の場面後退の技法をここに押しあててみて、いいかも知れない。このことについては後にまた触れるところがあるろうが、消えて行くことによってあらわれてくるというある種理論のたくみさが、人麿の序詞には存在する。それは序詞そのものがそういう効用のものだということだけでは解決できず、この歌の場合は、「行く」〔来る〕では断じてない」という動詞の選択と、本意の部分の「妹」に対する「牡鹿」という語の性の相対が、逆行の関係を読者のこころに喚起するというたくみさをもつ。すなわち、雌雄は相引くものでいながら、「行く」という動詞の離反性と、鹿と人間という異質のとりあわせが、そこに微妙な逆行の心理を生んでくるのである。この語彙の行使の巧妙さは、たとえば赤人（福麿につづいて修飾語使用で高位を占める）の「（みさこゝる荒磯に生ふる名告藻の）名は告らしてよ親は知るとも」（3363）などと比較するとよくわかる。同じ同音利用の序でいて、「ある」「生ふる」という動詞は二つの動・植物の行動を自在なものとはせず、したがって序詞の内包はひろがらず、それは音数律にしたがって下に落ちてくる以外に道がない。序詞の二句構成と三句構成の違いもまた大きいのであり、あれこれ、赤人序詞は、語りのいとぐちの役を果たしているにすぎない。この一例だけからでも人麿序詞の特質が理解されようし、単に序詞一般の効用をもって律することはできないのである。

(3)「石見の海」という地名を冒頭に置いて、石見の海の風景を描写する形態をとりながら、二十三句が「寄り寝し妹」を導き出す長序を構成している。そのなかに「玉藻沖つ藻」の句は置かれていたのであるが、これが写実の対象として見すえられた藻でないことは、一読して明らかである。後述の対句に出る川藻と同じように、人麿の心象のプールからすくいあげられた藻であって、想世界に所属する語彙の選択を言うべき場合である〔方法Ⅲ〕。こうして藻は、女体の登場のための予備的言辭を敷設し終わると、やがて後退しつつ本意の部分を前面に押し出してくるのである。石見の海の藻でありながら、現実の藻ではないというイメージの二重性が、この歌でもはつきりと認められる。

(4) 「浜木綿」は、集中、人麿だけに使用の見られる植物である。「百重なす」への懸りは、おそらく浜木綿群落の葉の重なりによるのであろうが、文章法的には「浜木綿」と「百重なす」とはまったく切れている。それでいて、この第三句は、「百重なす」浦波のひろがりをもまきこむことによって上二句の写象を彼方に押しやりながら、「百重なす心」という心象の新たな造影を力強く浮かびあがらせてくる。すなわち、「百重なす」は、遠心に働きつつ求心を結果する波紋源である。かかる波紋源の活動をうながす序詞の設定は、まことに美事というほかない。同じく地名と浦波とを含む福麿の「(波立てば奈良の浦廻に寄る貝の) 間無き恋にそ年は経にける」(18四〇三三)が、第三句の「の」でもって景物を心象に引きずりこむ一方的な効果しか収めていないのと比較すると、人麿序詞の特徴が一層きわやかになる。ともかくこの作品においても、自己の心熱のほとばしりというために、大づかみな写象を前面の現実から後退せしめようとする文芸的努力が主軸となっているのである〔方法Ⅱに同じ〕。

このようにして、人麿の作品が、いつの場合でも、具象につくことだけで満足せず、つねに現実のなかから即物的な要素を棄却する捨象のいとなみを文芸意志としてもちつづけていたことが理解できる。それは、語を変えていえば、形而上の高所を志向する現実離脱の文芸理念が指摘できるといふことでもある。文芸は理念を失ったとき、ことば自体の次いで遊戯になる。やがて奈良朝歌壇をおおうこの傾向は、赤人や福麿の無造作な序詞使用を見ただけでも、一端の推測がつこうというものである。動・植物といえども、単に遊びの具であることを欲してはいないのである。現実的な鳥、花であることをやめて、抽象的な鳥、花であることを余儀なくされても、高次な造型のためには、彼等はむしろその方を欲してやまぬであろう。人麿は、そのような動・植物の意志をみずからのものとしていているのである。

三

対句に移る。対句全体の姿を示すために、動・植物句でないものも一、二併載する。

- (1) …… 弱薦を 獵路の小野に 「猪鹿こそば い葡萄い押め」 「猪鹿じもの い葡萄い押み」 恐みと 仕へ奉りて…… (3二 三九)

(2)……御軍士を あどもひたまひ
「斉ふる 鼓の音は 雷の 声と聞くまで」
「吹き響せる 小角の音も 敵見たる 虎か吼ゆると」
諸人の おびゆるまでに……(2一九九)

(3)……言さへく 韓の崎なる
「荒石にそ〔深海松生ふるる〕
「荒磯にそ〔玉藻は生ふるる〕
「玉藻なす〕
「深海松の〕
「睡き寝し兒を〕
「さ寝し夜は いくだもあらず……(2一九五)

(4) (飛ぶ鳥の 明日香の河の
「上つ瀬に 生ふる玉藻は 玉藻なす) か寄りかく寄る……(2一九四)
「下つ瀬に 流れ触らばふ
「上つ瀬に 石橋渡す
「石橋に 生ひ昇ける 玉藻もぞ 絶ゆれば生ふる
「下つ瀬に 打橋渡す
「打橋に 生ひをれる 川藻もぞ 枯るればはゆる
「何しかも わご

(5) 飛ぶ鳥の 明日香の河の
王の 「立たせば 玉藻のまころ」
「塵かひし 宜しき君が 「夕宮を 忘れ給ふや」
「うつそみと 思ひし時
「春べは 秋立てば
「花折りかざし」
敷栲の 袖たづさはり……(2一九六)
「春べは 花かざし持ち
「秋立てば 黄葉かざせり
「春草の 繁く生ひたる
「震立ち 春日の霧れる」
ももしきの 大宮処 見れば悲しも(1二九)

(6)……山神の 奉る御調と
「春べは 花かざし持ち
「秋立てば 黄葉かざせり
「春草の 繁く生ひたる
「震立ち 春日の霧れる」
ももしきの 大宮処 見れば悲しも(1二九)

(7)……天皇の 神の尊の
「大宮は 此処と聞けども
「震立ち 春日の霧れる」
ももしきの 大宮処 見れば悲しも(1二九)

(7)の対句を除いては、猪鹿と鶉、藻と藻、春花と秋葉、というぐあいに、すべてが非写実的な措辞であることがわかる(2)については後に言う)。人麿は貴頭淑女の要請に応えて、彼等の心のリズムにたやすく乗ることのできるような素材と語の幹旋を一義の命題をしたのである。そのとき詞章の対句的表現は、わが国詩歌の、伝襲的にしてもっとも普遍的な詩作の原理であったはずである。すでに序詞が具象の変容をもくろむ一手法であったが、対句では、人麿は、最初から虚象の論理に立っているのである。序詞における「鳥」や「牡鹿」と同じように、「猪鹿」、「鶉」、「藻」、「黄葉」等々は、たしかに現実存在する。しかし人麿は、そのどれをも、これらの歌の場においては、実際に見ているのではない。彼の見ているのは、猪鹿と鶉、藻と藻、春花と秋葉、という、心裡に内在する、想念であるにすぎない。そのどれかをまさぐり、とり出せばよいのである〔方法Ⅲに同じ〕。

想念といえ、人麿はしばしば、春だか秋だか、朝だか夕方だかわからない表現をすることがある。この、空間の錯綜や現在時点の朦朧さこそ、評者をして人麿に残存する呪的世界観をあげつらわしめ、人麿構造の基礎に等質社会的なものや祭祀共同体的なもの存在を云為せしめる有力な根拠であるが、たしかに人麿には現実の合理的処理をも

くろもうとしないかに見える一面がある。神話と現実との同次元的裁量などもそれであろう。しかし、そのような現実と非現実との非弁別が、じつは虚の創造に立ち向かう醒めたる意識の所業であることを見逃がすべきでない。その趣は、たとえば、(2)の対句などに見られる。

(2)は、高市皇子尊の挽歌において、壬申の乱の戦闘描写を試みている部分であって、その描写は、これと原典を指摘できないにしても、「天武紀(卷二八)の戦伐の条の文章と比較して、やはり背後には漢籍に暗示を得た表現がある」ことを思わせるものである。いわば、漢籍を踏まえた知的操作である。しかもこの対句は、「虎」のように、日本には実在しない動物を拉しきたることによって、非存在の存在ともいふべき表現の新法をうち出してきているのである。動物ではないが、「虎」に相對する「雷」も、いわゆる鳴る神であって、普通の現実的存在ではない。つまり、「虎」や「雷」は、美的効果をおもんばかる立場から計算して、すではじめから捨象の域に座を占めているのである。「方法Ⅱに同じ」。だから、虎がどんなに荒れ狂う場面に遭遇しても、人は安心して文学世界に酔うことができる。いないものが噛みつくわけはないのである。「敵見たる 虎か吼ゆる」と、彼岸にしくまれた劇は、かくて完璧な詩的效果を發揮する。人麿は憎いほど虚象の効用を知っているのである。

(7)は、(2)とは少しく趣を異にする。「虎」や「雷」の脱現実性はここにはない。しかし次の観点がある。すなわち、「春草の 繁く生ひたる 霞立ち 春日の霧れる」の下に、割注の形で、「或は云ふ、霞立ち春日か霧れる夏草か繁くなりぬる」という別案が記されていることである。これが異伝であっても、「春日・夏草」の形で受けとられる、あるいはそう歌い変えてもよい素因を、本案の句が蔵していたという見方は許されるであろう。人麿自身の別案であれば、本案の句は「春日・夏草」という対句にもなりうるという明徴であって、「春草の 茂く生ひたる 霞立ち 春日の霧れる」は写真でないことがいよいよ明らかになる。「春草の 茂く生ひたる 大宮処」・「霞立ち 春日の霧れる大宮処」と、たしかに「大宮処」に写實的に懸る仕組みにはなっているが、やはり美的措辞として、人麿の想念の世界から生み出された修飾句と解すべきものであろう。「方法Ⅲに同じ」。

かくて対句もまた、事実の提示や現実の描写ではなくて、想像力の論理を母胎とした、虚の次元における言語駆使であったのである。

人麿のこのような対句に対して、著しく実につく傾向を示しているのが福麿の対句である。福麿の対句は、とりわけ地名の利用が巧みであつて、地名のもつ現実性が、対句の概念化を拒んでいるところがある（6一〇四七・一〇五〇など）。したがつて、動・植物も美しく生きていて、具象語としての効果をあげている。差は、こうした対句を用いた結果が、人麿の作品は一首全体が文学であるのに、福麿の作品は部分もまた文学であるという趣を呈するところにある。奈良朝作家の動・植物は動・植物自体であるが、人麿においては、それは「寄物」でさえなく、心熱解放のための突破口でしかない。ここはことばをはみ出そうとする極限において、平衡を保っていたのである。

四

枕詞。四十四例の多きを数えるが、これらのなかで人麿のみの使用を言いうるものは、

坂鳥の 大鳥の 鶉なす 玉藻よし 夏草の 花散らふ 弱薦を

の七種類、また、人麿初用・他襲用を言いうるものは、

飛ぶ鳥の 朝鳥の 鶉が鳴く 春鳥の 猪鹿じもの ぬえ鳥の 玉藻刈る 樛の木 の なよ竹

の 春草の

の十種類である。

さて、人麿の枕詞について、声調論の立場から行きとどいた理解を示したのは齊藤茂吉博士であつた。骨子は、「枕詞といふものは、さう強く意味の要素（表象的特質）を保たせず、寧ろ音楽的要素に重きを置いた使用法でなかつただらうか⁽⁴⁾」というのである。これを本稿なりのことばに翻案すれば、詩的表現は実象のなかに虚象の要素を導入することによつて一層完全になる、ということであつて、枕詞も、根本的には、序詞や対句と同じように、現実脱化を目図する文学的配慮だということになる。序詞は実象を後退させることによつて、対句はすでに想世界に所属するものとなつている語彙を並存的に選びとることによつて、それぞれ所期の目的を果たそうとするのに対して、枕詞は一句五音の音楽的形容詞を作ることによつて、その目的を果たそうとする。要は、虚の参加がかえつて念力に満ちた文学的リアリティを達成するものだという方法論的認識の一つの場合が、枕詞だということである。

実例を見よう。枕詞は数が多いので、さきに掲げた人麿のみ使用、人麿初用の範囲のもので、とりわけ重要と思われる幾つかについてしるすことにする。

(1) (珠藻刈る) 敏馬を過ぎて(夏草の)野島が崎に舟近づきぬ(3二五〇)

(2) ……御心を 吉野の国の (花散らふ) 秋津の野辺に……(1三六)

(3) (玉藻よし) 讃岐の国は……(鯨魚取り) 海を恐み……おぼほしく 待ちか恋ふらむ 愛しき妻らは(2二二〇)

(4) (秋山の) したへる妹 (なよ竹の) とをよる子らは……(若草の) その夫の子は……時ならず 過ぎに

し子らが 朝霧のごと 夕霧のごと(2二一七)

(1)の「夏草の」は、このほかに「思ひ萎えて」に懸るものが二例(2一三一・一九六)ある。もともと「夏草の」は「あひねの浜」に懸る先例が記(八八)にあり、記では「夏草がねる(II萎え伏す)ところのあいねの浜」と懸詞の解きほぐしをしなければならぬのに、一三一、一九六では「夏草のように萎えて」で理解がつくし、挙例(1)では実景説も見られるほど、知の介入が不必要になっている。知の介入の不必要とは、そこに律動表現が庶幾されているということであって、枕詞説、実景説を交錯せしめるまでに、虚にも実にも相渉る新しい次元が達成されていることでもある〔方法Iに同じ〕。初句の「珠藻刈る」も、「夏草の」同様、二つの理解を可能にすることばである。

なお、(2)に移る前に、「夏草の」が「思ひ萎えて」に懸る二例のうちの一つ、すなわち一九六(明日香皇女挽歌)について、その全体的な構造を枕詞の見地から眺めておこう。

……(鏡なす) 見れども飽かず (望月の) いやめづらしみ……(あぢさはふ) 日言も絶えぬ 然れかも

あやに悲しみ (ぬえ鳥の) 片恋妻 (朝鳥の) 通はず君が (夏草の) 思ひ萎えて (夕星の) か行

きかく行き (大船の) たゆたふ見れば……

動・植物以外の枕詞も含まれているが、この個所は、さきに対句のところ(5)として掲げた部分に直接つながるところである。あと十五句あり、合計七十五句から成る一首の構成は次のごとくなっている。

	全句数	実質語	対句	枕詞
第一段	飛ぶ鳥の……背き給ふや	二六	六	二〇(四対)
第二段	うつそみと……目言も絶えぬ	二二	一三	五
第三段	然れかも……せむすべ知れや	一六	一一	五
第四段	音のみも……形見かこを	一一	一一	〇

これを内容と修辭の關係から眺めると、

第一段 皇女生前の姿態

第二段 殯宮

第三段 片恋夫

第四段 思慕万代

「漢」序詞

非動・植物枕詞 四

動物枕詞 一

動・植物枕詞 三

非動・植物枕詞 二

実質語

起

転

承

結

のごとくなる。全体、起・承・転・結ならぬ起・転・承・結ともいわるべき構成で、転・承の部分は非動・植物枕詞を前後に置き、その連接地帯に動・植物枕詞が配置されている。この事實は、動・植物の動いたり、飛んだり、萎えたりする属性が、もつとも熱意を傾注すべき「殯宮」、「片恋夫」の段（とりわけ後者）にとり用いられたことを示している。そしてこのような枕詞への信頼は、枕詞Ⅱ音楽的波動、枕詞Ⅲ虚語、といった単純な理解ですましようものでなく、虚のなかに動・植物の生態によって生ぜしめられる心意の陰影を投ずることによって、そのかぎりでの実への配慮を虚のなかに敷設せんとするものであることを語っている。このことは、逆理をもつていえば、実そのものの虚への脱化が用意されうるということであり（その実例はすでに見た）、あわせては、虚実が形而上的な同一性を獲得しようとするのである。人麿における虚実とは、このような二重の構造をさえ内包した、まさに「術策」の名に価するものであった。もし合理が非合理を目論み、醒めたる営為が詩の呪文を呼ぶことが表現の真の意味であるならば、人麿の方法は間然するところなく表現の真核に迫るものといわなければならない。

(2)の「花散らふ」は、枕詞、実景の判断において、一層微妙な交錯を結果する。従来、諸注多く実語としたが、井

上通泰博士が「淮枕詞」⁽⁶⁾と言ひ、土屋文明氏が「実景を表象として持つて居るのであらうが、殆ど枕詞化して居る」と言った。土屋氏はさらに、「かうした手法は、或は人麿技巧の一特色かも知れない」と言つて、「(み雪降る)阿騎の大野」(145)を同種のものとして追記しているが、他に「(霞立ち)⁽⁹⁾ 春日の霧れる」(129)や「(ま草刈る)⁽¹⁰⁾ 荒野にはあれど」(147)、また、普通には実質語と見なされている「真木立つ」(145、219)や「真木の立つ」⁽¹²⁾ (324)などもこれに該当するものと言つてよく、土屋氏が「かも知れない」と言われたものを、本稿は人麿表現の一特質として積極的に主張せんとするのである。その特質は、縷々述べたところによつてすでに明らかであり、「花散らふ」はそのもっとも美しい達成の一つであつた。

(3)、(4)は、傍点をほどこした語の相関が示すように、海の体系、また山の体系とも呼べるべき枕詞の新しい使用法が展開されていることに注意したい。すなわち、海は海関係の枕詞や実質語でつらぬき、山は山関係の枕詞や実質語でつらぬくといったぐあいに、実質語と呼応しながら、枕詞が一首全体の組成にあずかる配置のされ方をしていて、とであつて、単に一語や一音に懸けることで終わつてしまわない別途の機能が開発されているのである。もちろん、人麿には、海・川の体系とか山・陸の体系とか呼べるべき統一を示さない、両者の混淆に成る作品も幾つかある。しかし、大体において両体系の使い分けが行なわれており、一九九(高市皇子尊の挽歌)のような長大な作品にあつても、この識別は乱れていない。乱れを示すものは、なぜか「大船の」を使う作品に多く、両体系の混在が清算されて行く奈良朝に入つても、この一語だけは合理の仕組みに加わらうとしない。それはともかく、このような枕詞の使用法によつても、人麿がすでに知性の開幕の位置にみずから置いていた事情が承認せられねばならぬだろう。人麿の作品は、単なる衝動の所産などではないのである。

五

実質語。一見実質語と見られるものでも、前章で枕詞の仲間入りをさせた「真木(の)立つ」の類や、「石が根禁樹」・「旗薄 小竹」(145)のごとき対語などもあつて(対語だから実質語でないということはない)、その範囲はかなりに動く可能性があるので、今は実質語Ⅱ写実語ということさらにせまい限定を求め、⁽¹³⁾ それに該当する作品を

とりあげることとする。そのとき掲出すべき作品は、次の短歌十首と、「馬」(3二三九)、「黄葉」(2一三五)、「梶の木」(2二一〇)を含む長歌三首とであるが、長歌はいずれも他の部分に修飾語が使用されているので当面の対象から省くことにする。残るは、結局、短歌七首である。ところがそのなかの一首、「島の宮勾の池の放ち鳥人目に恋ひて池に潜かず」(2一七〇)は、これを人麿作とすることに、古来、疑いをはさむものがあり、その疑いは聴くべきものに思われるので、これをも一応対象から除外する。かくて九首は以下のごとくである。

- (1) 青駒の足搔を早み雲居にそ妹があたりを過ぎて来にける(2一三六)
- (2) 淡海の海夕波千鳥汝が鳴けば情もしのに古思ほゆ(3二六六)
- (3) 黄葉の散りゆくなべに玉梓の使を見れば逢ひし日思ほゆ(2二〇九)
- (4) 秋山に落つる黄葉しましくはな散り乱ひそ妹があたり見む(2一三七)
- (5) 秋山の黄葉を茂み迷ひぬる妹を求めむ山道知らずも(2二〇八)
- (6) 石見のや高円山の木の際よりわが振る袖を妹見つらむか(2一三二)
- (7) 矢釣山木立も見えず降りまがふ雪にうぐつく朝来しも(3二六二)
- (8) 小竹の葉はみ山もさやに乱るともわれは妹思ふ別れ来ぬれば(2一三三)
- (9) 妻もあらば採みてたげまし佐美の山野の上のうはぎ過ぎにけららずや(2二二二)

これらの作品に一致して言いうることは、どれにあつても動・植物が直接の対象となつてゐるのではないということである。(1)、(3)、(4)、(5)、(6)、(8)では妹への思慕が、(2)では近江懐古の情が、(7)では雪の朝の出仕の楽しさが、(9)では行路病者の仮設の妻の心情が、それぞれ一首の中核なのであつて、人麿の興味はかかつて一に人間の動向と帰趣にあつた。自己の恋をも含めての人間の命運にあつた。彼の動・植物は、かくて、人間の命運の外延として、あるいはその背景や対比物として、詩歌中にもちきたされるのであつて、それ自体が人麿の詩心を刺激することは絶対にならぬ。黒人が去り行く舟を、赤人が谷間にさわぐ鳥の声を、虫麿が伝説という名に仕組まれた造型的人間を、家持がもろもろの花々を、憶良でさえが秋の七草を、それぞれ客観の対象として歌いあげたようには、人麿は歌わなかつた。人麿には客観の対象がなかつたのである。人麿がなしたのは主体の客体化であつて、客観の対象を歌うことではなかつた。

ったのである。主体の客体化は、文芸的操作としては、自己の捨象を伴う〔方法Ⅱに同じ〕。生ぐさい自己を生ぐさくなく自己たらしめる転容のいとなみである。人麿は現実的にはイヤな男であったに違いないが（共寝に執着した彼を考へるがよい。貴顕の邸に出入した定家的な彼を考へるがよい）、作品から反照する彼は、少しもイヤな男ではないのである。捨象の功徳を思ふべきである。憶良の作品はこの功徳にあずかっていない。憶良の人間の愚かさ、作品上の「われ」の愚かさとは、とことんまで一致する。人麿は青駒に鞭うって、雲居の彼方にさっそうと走り去るのである。人麿の構造をホモジニアスな観点のみから説こうとするのは、人麿の自律性を無視した片手落ちな所業である。人麿は蒙昧の世のラツパ卒ではない。れつきとした開化の世の知識人である。彼を一個の作家と呼ぶことはすでに可能であり、本稿は彼を一個の作家として処断するのである。ともあれ、実質語の分野においても、動・植物は乗りこえられるべき存在以外のなにもでもなかった。

六

人麿は「混沌」のなかから、自然発生的に生まれた作家ではなかった。彼は、すでに、存在せしめられたもののみが存在するという、表現の部厚く奥深い論理を身につけていた。それがいうところの文学論的な意識のもとになされたかどうかは惜くとしても、少なくとも残された諸形象から文学論的なものを発掘することが可能な姿においてなされたことは確実である。本稿がとりあげた範圍は、文学論的なものにおける方法という一面であった。具体的には、彼が、序詞、対句、枕詞という記紀歌謡時代からの表現技法を受けつぎつとも、一層光彩ある文学的リアリティを生み出すために、虚実を相渉らしめる底の方法〔Ⅰ〕や、捨象と名づくべき現実脱化の方法〔Ⅱ〕、また想念語の心象のプールからのすくいあげの方法〔Ⅲ〕を採用することによって、文学を単なる衝動表白のものから自覺的な方法駆使のものに高めた、その一面であった。方法の駆使は、もう一つの現実とも呼ばるべき詩の世界の完全な自立をうながすものであり、方法Ⅰ、Ⅱ、Ⅲの基底には、具象と抽象の形而上学的同一性を目論む共通の原理が指摘できる。人麿作品の魅力は、その原理から怒張する二次元の力にあり、人麿の偉大さは、燃える形而上詩を日本詩歌史の上に最切に造型したところにある。

繰り返し言う、人麿は等質社会的なもの、祭祀共同体的なものなから自然発生的に生まれてきたのではない。逆に、主客合一的なもの、神話的混沌とも呼ばれるべきものを方法的に創造したのである。方法こそが、文学の歩みそのめの第一歩であった。

注(1) 「万葉集総釈」第一、「万葉集全註釈」一。

(2) 「万葉集注釈」巻第二。

(3) 小島憲之博士「上代日本文学与中国文学」中。

(4) 「柿本人麿私見覚書」(「柿本人麿」所収)

(5) 「万葉集全釈」第一巻、「万葉集全註釈」三、「万葉集注釈」巻第二、等。

(6) 「万葉集新考」巻一。

(7) 「万葉集私注」第一巻。

同前。

(8) 窪田空穂氏は、「霞立つ」と読んで枕詞とする(「万葉集評釈」巻第一)。

(9) 「冠辞考」は枕詞とする。

(10) 福井久蔵博士は枕詞とする(「枕詞の研究と釈義」)。

同前。

(11) 「せまい限定を求める」とはいうものの、枕詞に移行したものや対語のほかでは、想像の対象として歌いあげられている「藻」と「鱸」

(12) 「くしろ着く手節の崎に今日もかも大宮人の玉藻刈るらむ」(14)、「荒梓の藤江の浦に鱸釣る泉郎とか見らむ旅行くわれを」(32)

(13) 真淵は早く、この或本歌を一六七(日並皇子尊の挽歌)の反歌ではないとして、「次の哥どもの中に入しものなるを、此処乱れてここに在

(14) 也」(考)と言った。拾補手はこれに従って、「次の哥ども」、すなわち皇子尊の舍人等の歌廿三首(217-1193)の冒頭にこの作品

を移した。また古義は、一七二の異伝だとして、一七二の後に置いた。これら先学の、人麿作にあらずとする判断は従うべきものに思われ

る。一言でいえば、詠み口が違ふということであるが、その具体的な相違——一七〇は、隠喩としてはあるが、客観の対象「鳥」を歌っ

(15) ている。人麿には動・植物を客観の対象として歌った作品がない——は、次下の叙述によつておのずから明らかにならう。

このことは誤解を招くおそれがあるので、一応、動・植物語に関する限り、という但書きをつけておきたい。一応というのは、「客観の

対象がない」というコースのうえに、人麿の本質認定の線は引かれようからである。

付記。人麿の方法の考察には当然人麿歌集が考慮に入れらるべきであり、多少その用意もなくはないが、紙面の都合上、今回はそれに言及することをしなかった。(四五、九、二四)