

〈長歌〉論・試論

— その喩性と叙事性について —

三 浦 佑 之

一、長歌と短歌

短歌が千年を越す歴史に耐えて、今もその表現様式を崩すことなく持続して息の長い生命力を保つ文学表現であるのに対して、長歌は万葉集という限定された一時代の表現として消え去っていった。その理由はどこにあったのか、ということは考えてみてよい問題であるように思われる。もちろん、万葉集長歌は、記紀歌謡にみられる如き長歌謡という前表現をもっていた。長歌謡と長歌との間には既に述べられているように、表現の質において断絶した部分をもつとしても、律文として一定以上の長さをもった表現であるとみれば同じ流れの上で眺めてゆくことができるはずである。そして、長歌は人麻呂を代表として万葉のある時期においては、表現史の主流と

もいえる位置に短歌とともにあり、充実した表現をもちえていたのである。しかし、平安朝以降、長歌は少くとも文学史の主流の一つになりうることはなかった。

短歌は五・七音（短句＋長句）の二度の重ねに七音句を加えた五七五七七という定型をとるのに対して、長歌はそうした定型性をもたないというところに第一の違いがある。長歌を形態として規定すれば、△五・七Vという短句・長句を三度以上重ね、それに七音句をつけて終止するものだとすることができる。そして、この違いは単に長さの区別を示すだけに留まらない。短歌は五七・五七・七という定型をとることに於いて、表出の際にその様式に強く吸引されてゆくはずである。それは一面で類歌・類想といった近似歌群をもつことにもなるが、それ故に表出を容易にしてゆくし、それが和歌表現の内在的

なエネルギーともなつてゆくのである。もちろん、その分量の短かさは歌われる主題そのものをも様式化してゆくわけで、つきつめて言えば、△比喩+情▽という構造をもち、△情▽を主題とした、まさに抒情歌でしかないものになつてゆくことにもなる。しかし、和歌は枕詞や序詞をはじめ懸詞・枕詞・縁語などといった表現上の技法をもつことにおいて、あらわされた表面のことばの意味を超えた△情▽を表現しうる作品を可能にする、内在的な様式性をもつことができたのである。

長歌は決められた長さをもたないゆえに、△情▽を超えた主題を歌いうるといってよいはずである。それは、ことばの分量が制約されないために描写が可能となり、いわゆる叙事性をもちうるからである。しかし、定型である短歌に比べて、その長さゆえに表現における緊張を保持するのはむずかしい。表現の長さを保証するためにそれに見合うだけの内実が伴わなければならないわけで、△情▽をうたうだけでは、いくら描写性をもったところで限界があるはずである。量の多少によつて、基本的にいえば、歌われる主題の違いが出てくるはずなのである。しかし、現実には万葉集の長歌をみた場合、そのすべてが分量と見合った主題や内実をもった表現になっているかという点、必ずしもそうではない。長歌もやはり

短歌と同質の△情▽を超えきれない場合が多々見受けられるのである。それが長歌表現の本質的なあり方なのだとすれば、長歌もまた抒情歌でしかないわけだが、それでも一面の叙事性を否定することはできない。長歌の場合、短歌と同様の枕詞や序詞のほか、とくに特徴としての△対句▽表現をもっている。それが長歌の描写を可能にし叙事性を支えてもいるわけで、そこに分量を規制されない長歌の様式性の一つがあるはずである。

定型という制約をもった短歌と自由な長さを許された長歌、様式化された短歌における△情▽の表出と長歌における一面の叙事性、比喩として情の表出を可能にする短歌の序と描写を可能にする長歌における対句表現、といった両者の表現を考へてゆくことによつて、短歌と長歌との、そして本稿では特に長歌の、古代韻律表現のありようを探つてゆくことにする。

二、序としての△比喩▽

最も充実した表現と内実をもった長歌を創出していったのが柿本人麻呂であつたという評価に異議をとなえることはできない。しかし、万葉集のすべてが長歌にふさわしい描写性と叙事性をもち、そしてその形態に見合うだけの完全の内実と表現とをもちあへているかといへば、

必ずしもそうは言い切れないという気がする。たとえば次の例を考えてみよう。

A 1 小墾田の あゆちの水を

2 間なくそ 人は汲むとふ

3 時じくそ 人は飲むとふ

4 汲む人の まなきが如

5 飲む人の ときじきが如

6 吾妹子に わが恋ふらくは

7 止む時もなし

(13 三六〇)

B 1 み吉野の み金の嶺嶺に

2 間なくそ 雨は降るとふ

3 時じくそ 雪は降るとふ

4 その雨の まなきが如

5 その雪の ときじきが如

6 間も落ちず われはそ恋ふる

7 妹が正香ただかに

(13 三九三)

天武天皇の作と伝えられる歌(一二五、二六〇)ともほぼ共通した表現をもつこの二首の長歌は、いずれも、6 7 行目の三句に主題としての心情が現わされた相聞歌であるということが出来る。2 行目と3 行目、4 行目と5 行目がそれぞれ対句を構成しており、短いながらも長歌の形態をそなえている。この表現を対句と呼ぶには異論も

あり、反覆(くり返し)と呼ぶべきかもしれないが、短句+長句が次の同じ長さをもった句と対応関係を示す表現になっているという事で、ここでは広くA対句Vと呼んでおくことにする。

この歌の構造をもう少し詳しく考えると、6 7 行目の心情を表わすことばの、特に6 行目、相手を恋うているという状態を説明するのが、比喻としての4 5 行目である。Aの歌で言えば、「吾妹子にわが恋ふらく」(6 行)さまが4 5 行目の反覆的な対句で示され、「ま」無きように、「とき」なきように、と説明されるのであり、ひとつの描写だといえは言えよう。Bの歌も同様だが、6 行目に「間も落ちず」という句があつて、「まなきが如(ときじきが如)」という比喻と「われはそ恋ふる」という心情を表出する句とをつなぐ役割を果している。それによつて、「雨(雪)の「ま(とき)」なく降るさまが「恋ふる」という心情の比喻になっていることを文脈的に説明Vするのである。しかし、A比喻VとA情Vとをつなぐ句がなくとも、Aの場合、4 5 行目は中断することなく続く、「恋ふ」状態を比喻しているのだということが理解できるわけで、両者は同じレヴェルの表現だとみてよいはずである。その、4 5 行目の比喻を導き出してくるのが2 3 行目の対句表現であり、その人が汲む(飲む)、雨

(雪)の降る場所を限定しているのが1行目なのである。逆に言えば、1行目で提示された場所の特性を2・3行目で歌い、その特性が4・5行目の比喩を可能にし、6・7行目の心情へと表現はたどりつくわけで、この表現の展開は、古代歌謡の、景を展開させて心情(中心)部分に到りつくというあり方と近似したものだと言ってよいであろう。

別の言い方をすれば、1~5行の全体が6・7行目の心情に対する比喩(あるいは序)になっているということになる。1行目で提示された場所はこれらの歌にとって変更できない固有の土地ではなく、Aでは「汲む人(飲む人)」、Bでは「その雨(雪)」ということばを表現の上で導き出すために必要な川や山でしかなく、しかもそこで引き出されてきた「人」や「雨(雪)」は「まなき(ときじき)が如」という直喩的なことばを指し示すために働いているわけである。つまり、ここに歌われている描写性は序的な描写性でしかなくて、△心情▽の直接的な描写、あるいは「恋ふ」姿や心の動きを描写したものであるのではないのである。だから、この二首の、ともに十三句を用いて表現された長歌は、実は△序+情▽という寄物陳思歌に代表されるところの短歌表現で歌われる主題や内実を超えた表現だとは言えないのである。そのことを、いささか乱暴な方法で証明してみよう。

△序+情▽という構造でしかないこれらの長歌は短歌形式にもなりうるはずである。事実、2・5行目の二つの対句的表現をとり除けば、次のような短歌になる。その場合、それぞれの長歌1行目の最後の「を」「に」という助詞は、序になるように「の」に改める。

A' 小墾田のあゆちの水の、

吾妹子にわが恋ふらくは止む時もなし

B' み吉野のみ金の嶺の、

間も落ちずわれはそ恋ふる妹が正香に

下三句で歌われる△情▽は上二句の寄物的な序によって導き出されており、このように縮めてみても、長歌に歌われた内実と主題にほとんど変化をきたさないのである。「あゆちの水」を汲む(飲む)人の「まなき(ときじき)が如」という序の展開は、「小墾田のあゆちの水」そのものが直接に序となって情を比喩してゆくことになるが、その序が比喩する内容は水の流れの不変性であり中絶することなく流れてゆくさまであって、「まなき(ときじき)が如」ということばが下の句に続くのと、そのつながり方の内実は変わらない。B'の場合には「み吉野のみ金の嶺の」が「間も落ちず」を導く序であるのとみるにはいささか説明を要するけれども、山が間もおかずに重畳しているさまが「間も落ちず」の序になっているとみれば

ば、それ程無理なつながりにはなっていないはずである。
この乱暴な作業をもう少し押し進めて、短歌の表現について考えてみる。A'の下三句は万葉集に次のような同一の表現をもっている。

白細の袖に触れてよ 吾背子に

(11二六一)

わが恋ふらくは止む時もなし

(13三三四)

一首目上二句は「恋ふらく」状態になった始まりの時を具体的に示して序になっっていないけれども(巻十一の「正述心緒」に分類されている)、下三句は男女の違いがあるだけで全く同じであり、二首目は上三句が序になっただけで、荒磯に寄せる浪の絶え間なきが下二句の△情∨の比喩となっていて、構造的にもほとんど同一の表現であるといえる。また、A'の上二句の序の部分についていえば、次のような近似した表現をもった短歌が指摘できる。

宇治川の水沫逆まき行く水の

(11二四三〇)

こと返さずそ思ひ初めてし

(11二七〇四)

時ともなくも恋ひ渡るかも

八釣川水底絶えず行く水の

過ぎてそ恋ふること年ごるを (11二八六〇)

しなが鳥居名山とよに行く水の

名のみ寄さえしこもり妻はも (11二七〇八)

奥山の木の葉隠りて行く水の

音聞きしより常忘らえず (11二七一)

いずれも上三句が序になっただけで、下二句の心情を比喩するという典型的な寄物陳思の歌である。すべて「行く水の」という形をとっているものを選んだのだが、はじめ三首では、その序が水の流れの返らないさま、あるいは流れの断続性によって心情の比喩となっただけで、直接には「返さず」「時ともなく」「過ぎて」につながっている。うしろ二首は行く水の音が、「うわさ」(名・音)としての音と重ねられて下句の心情と結ばれてゆくのである。A'の序に比べてこれらの序は、「行く」をはじめ、「逆まき」「とよみ」「絶えず」や「とよに」「隠りて」などのことばを含むことによって△情∨とのつながりを緊密にしているということは言えようが、基本的にはA'の表現と同質の寄物陳思歌となっており、A'の表現が完全に短歌たりうることを証明しているとみてよいだろう。逆にいえば、長歌Aはこれらの短歌と同じレヴェルの表出でしかありえず、短歌と峻別された長歌固有の質をもちえていないのだということができるので

ある。

B'の場合、「問まも落ちず」という第三句が上二句の序と下二句の心情とをつないでいるわけだが、それは、

風をいたみいたぶる浪の 問なく

わが思ふ君は相思ふらむか (11二七三六)

大伴の三津の白浪 問なく

わが恋ふらくを人の知らなく (11二七三七)

さだの浦に寄する白浪 問なく

思ふをなにか妹に会ひがたき (12三〇二九)

といった短歌の第三句「問なく」が果している役割と同じものだといってよいだろう。また、下二句の心情部分がB'に近く、上二句の序と下二句の心情とを説明的になぐことが間に入った短歌をあげれば次のような歌も指摘できる。

あしひきの山菅の根の ねもころに

われはそ恋ふる君が光すがた儀がたに (12三〇五一)

増井元は、序詞という形象部分(A)、本旨としての心情部分(B)の間に「懸詞」として機能する語(C)が介在まして、「A||C||B」という構図をとるのが「序詞形式の和歌の基本」であり、それが「寄物陳思歌の典型的構図」であると論じているのだが、B'の形式はびたりとそれに当てはまる歌になっているのである。

AやBの長歌は決して特殊なものではなく、同じように短歌にまどめてしまえるものやそれに近い内実しかもたない長歌は多くあり、殊に古いと考えられているものにはこうしたあり方が顕著である。(注4)もちろん、古い歌に限らず、短歌的叙述につづめうる長歌はあって、たとえ

ば、文武三年の弓削皇子の死に対する置始東人の挽歌、

やすみしし わご大君 高光る 日の皇子 ひさか

たの 天つ宮に 神ながら 神と座せば 其をしも

あやにかしこみ 昼はも 日のことごと 夜はも

夜のことごと 臥し居嘆けど 飽き足らぬかも (2二〇四)

が表現している捨て去れない中心部分だけをぬき出して短歌にまどめてみれば、

わご大君神と座せば

かしこみて 臥し居嘆けど 飽き足らぬかも

となり、また、神亀元年の大伴旅人の応詔歌である、

み吉野の 芳野の宮は 山柄し 貴くあらし 川柄

し 清けくあらし 天地と 長く久しく 万代に

変わらずあらむ 行幸いせきの宮 (3三二五)

は、み吉野の芳野の宮は、

万代に変わらずあらむ行幸の宮

と、短歌にしてみても、長歌が表出している内実をほとんど尽してしまうわけで、この儀礼的長歌が歌っている内容は、

住吉の岸の松原

遠つ神わご大君のいでましどころ (3195)

という短歌が表現している内実と変わりのないものだと言うことができるのである。言い替えれば、「山柄し貴くあらし 川柄し清けくあらし」という吉野を讃える対句表現と、「万代」を言いかえて説明した、序的な「天地と長く久しく」という句が、かろうじてこの歌を長歌にしているのだといってもよい。

先のAやBも含め、歌われるべき人情Vの説明となっている(序でもある)場合の多い、対句(的表現)に代表されることばの長さ、それによって醸し出されるリズムとが長歌であることの存在証明なのだといつてよいだろう。これらの長歌では、はじめにふれた描写性・叙事性は、短歌と峻別しうる長歌の特性としては見出しえないと言わなければならない。長歌がこうした表現でしかない限り、定型としての「和歌の様式」に拮抗しうるだけの必然性と力は持ちえなかったはずである。そうでありながら万葉集において、人麻呂を頂点として長歌がその表現の独自性を獲得しえたということの本質を見極めて

みなくてはならない。

三、長歌謡の表現

記紀歌謡にも長歌謡と短歌謡があるが、三句の片歌をはじめ五句までの句数で歌われた歌をひとまず短歌謡としておくと、古事記では一一二首のうち長歌謡は五一首で五割に満たず、書紀の場合には全体の四割が長歌謡だということになる。しかし、それらのうちには、六句あるいは七句しかない短いもの、歌のなかに囃詞やくり返し句を多くもっていて誦い物的性格だけが目立つもの、台詞をそのまま歌にしたような歌謡、事件やことがらが歌とは呼べないような稚拙な表現で述べられているだけのものなどが多く、それらを除き、韻律としても内容からみても長歌謡と呼ぶにふさわしい表現のレヴェルに達していると認めてよい歌は以外と思えるほどに少いといわなければならない。それらの長歌謡を考えていったとき、大きく二つに分けられるように思われる。その一つは、歌われる主題は人情Vにあつて、それが長歌謡になっているのは序的な比喻表現をとっているからだと考えられるものであり、もう一つは、人情Vを歌いつつもあつて、それがらや事件の叙事的な叙述によって長歌謡になっていると考えられるものである。便宜的にここでは、前

者を八喻的長歌謡Vと呼び、後者を八叙事的長歌謡Vと呼ぶことにする。

はじめに喻的長歌謡について考えてゆくと、たとえば次のような歌謡がその典型である。

C1 いざ子ども 野蒜摘みに

2 蒜摘みに わが行く道の

3 香妙し 花橋は

4 上枝は 鳥居枯らし

5 下枝は 人取り枯らし

6 三粟の 中つ枝の

7 ほつもり 赤ら嬢子を

8 誘ささば良らしな

(記43番)

中心はやはり78行目にあつて、思う嬢子を自分のものにしたという男の心情が表出されている。そして、今にも咲きそうな蕾を現わす「ほつもり」という語が、1〜6行目で歌われる序的な表現によって導き出されるのであり、その「ほつもり」ということばが初々しい嬢子(赤ら嬢子)の美しさを説明しているのである。しかもその「ほつもり」は花橋であるばかりでなく、対句をもって歌われるように選ばれた枝の「ほつもり」であることが3〜6行目に歌われ、その花橋は12行目によって生えている場所が限定されているのである。こうみて

くればCの長歌謡は、先にあげた万葉集のABの長歌と全く同一の表現構造をとって表出されているということがわかる。場所を限定し、その場のある事物をとり上げて歌うことが序的な比喻となつて八情Vを引き出していくという、八序十情Vの構造なのであり、そうである故に、この長歌謡もまた、

香ぐはし花橋の、

ほつもり赤ら嬢子をいざささば良らしな

という短歌謡の表現に還元しうるわけで、これは同一の書紀長歌謡(紀35番)を短歌謡に仕立てた、

香ぐはし花橋の、

含隠り赤れる嬢子いざさかば良らしな

の方が、より整つた短歌に近くなる。そして、こうした長歌謡は相聞歌的な歌謡ばかりでなく、大君讚歌と思われる儀礼的な歌謡にも指摘できる。

D1 つぎねふや 山城川を

2 川浜り わが浜れば

3 川の辺に 生ひ立てる

4 烏草樹を 烏草樹の木

5 其が下に 生ひ立てる

6 葉広 齋つ真椿

7 其が花の 照り坐し

8 其が葉の 広り坐すは

9 大君ろかも

(記57番)

12行目で場所を限定し、サシブという植物を選びとり(34行)、もう一つそこから椿を選び取り(56行目)、その全体が比喩的な序となつて照り坐し、広り坐す大君を讚美してゆくというこの歌謡の構造もまた、いうまでもなく先の場合と同じであつて、やはり、

葉広齋つ真椿の

照り坐し広り坐すは大君ろかも

という短歌謡に縮めてしまふことができ、そんなつても歌の内実に変化をきたすことはないのである。

これらの歌謡が長歌謡であるのは、長い序的な比喩表現によつてではない。Cの4、6行目の表現は他にいくつかの例があるように、常套的な表現である。こうした定型句が生じてくるのは、このことばの背後に、それを支える共同体的な幻想があつたからだと考えなくてはならないはずである。Dの5、8行目の表現もまた同様

新嘗屋に 生ひ立てる

葉広 齋つ真椿

其が葉の 広り坐し

其が花の 照り坐す

高光る 日の皇子に

(記101番・部分)

という近似した表現があり、この「大君(日の皇子)」讚歌の序も、「新嘗屋」「齋つ真椿」といったことばからも想像できるように、祭祀的な基盤をもつた表現として共同体的な幻想を背負っていたらしいことがわかるのである。しかも、それらの序的表現はABの場合もそうであつたように対句的な反覆表現をとることにおいて、うた的な表現のかたちを整えているのである。

歌の内容からいえば中心にあるA情Vに対して従属的なものでありながら、その、A情Vを比喩してゆくだけの序的表現こそが長歌謡を支えているのであり、それは表面に現われたことばの意味を超えて長歌謡そのものを可能にしていたのだと言わなければならぬ。^(注6) ところがここでいうA情V的長歌謡Vなのである。しかし、それらは歌われる内実も、そして表現それ自体も、A序+情Vという寄物陳思的な短歌(謡)の表現と大きな差がないということにおいて、共同体的幻想が比喩的な序の表現を外側から支えられなくなつて、ことばそのものとしてしかA情Vに働かなくなつた時、喩的長歌(謡)は表現の緊張を持続しえなくなつてしまふはずである。序の部分が叙事的な描写性をもたない限り、喩的長歌(謡)が短歌に吸収されてしまふだろうことは、その表現の質か

らみて明らかなことなのである。

叙事的長歌謡の典型は、いうまでもなく八千矛の「神語」である。その第一首目を引く。

E 1 八千矛の 神の命は

2 八島国 妻枕きかねて

3 遠々し 高志の国に

4 賢し女を 有りと聞かして

5 麗し女を 有りと聞こして

6 さ婚ひに 在り立たし

7 婚ひに 在り通はせ

8 太刀が緒も いまだ解かずて

9 襲をも いまだ解かねば

10 嬢子の 寝すや板戸を

11 押そぶらひ わが立たせれば

12 引こづらひ わが立たせれば

13 青山に 鶺鴒は鳴きぬ

14 さ野つ鳥 雉は響む

15 庭つ鳥 鶉は鳴く

16 うれたくも 鳴くなる鳥か

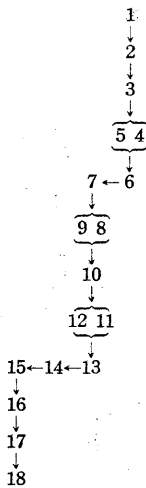
17 この鳥も 打ち止めこせね

18 いしたふや 海人駆使

19 事の 語りごとも こをば

(記2番)

ここでも五ヶ所に用いられた対句が大きな役割をもっているが、それらはいずれも序的な比喻としてではなく文脈上に欠かせない叙事的な叙述になっている。たとえば、4 5 行目や 11 12 行目の対句は言い替えによるくり返りで、先にあげた A ~ D の長歌(謡)の対句的表現に近いのだが、それでも八千矛の求婚のきっかけを示し(4 5 行)、女の室に入ろうとする行為を具体的に表わしており(11 12 行)、今までにあげた歌の対句とは違って、描写性・叙事性をもっている。また、6 7 行目は繰り返しのなことば(「婚ひ」)をもちながら、反覆とは別の、対句のうち叙述の展開をもっていて、6 行目は出発、7 行目は道の途中を描いて空間的な移動を歌っているわけである。同じように 13 14 15 行目の三連対も、単に鳥の名を言い替えたのではなく、ヌエーキギシ↓カケによって夜中から夜明けへの時間的経過を描写していると読むべきだと思われる。従って、この「神語」の分脈の展開を図示すると次のようになる。



(数字は引用歌の行数で、横に並べた部分が対句表現である。なお、

19行目は語り納めの句で分脈から切れている。

もちろん、対句に歌われている叙述は、それが反覆的なものは対句の片方だけでも意味は通るし、また、空間的な移動や時間的な経過を叙述する対句も片方を省略しても意味的にはつながるわけで、

1 ↓ 2 ↓ 3 ↓ ④ ↓ ⑥ ↓ ⑧ ↓ ⑩ ↓ ⑪ ↓ ⑬ ↓ 16 ↓ 17 ↓ 18

と並べても文脈的にはつながってゆくわけだが、それではうたの表現にならず、筋を説明的に叙述しただけのものになり、反覆的に描写する対句のもつリズムや移動と経過を描写する対句で歌われる細部の叙事性をなくしてしまうのである。ここでは、妻を求めて高志の国まで出かけた八千矛が目的を果せないままに朝を迎えたいら立ちを歌っているのだが、同様の表現と状況で共寝にまで至り、早くも朝を迎えたことを嘆く歌謡が継体紀に収められている。

F 1 八島国 妻枕きかねて

2 春日の 春日の国に

3 麗し女を 有りと聞きて

4 宜し女を 有りと聞きて

5 真木栄く 桜の板戸を

6 押し開き われ入り坐し

7 足取り 端取りして

8 枕取り 端取りして

9 妹が手をば われに枕かしめ

10 我が手をば 妹に枕かしめ

11 真栄葛 手抱きあざはり

12 穴串る 熟睡寝し間に

13 庭つ鳥 雛は鳴くなり

14 野つ鳥 雛は響む

15 愛しけくも いまだ言はずて

16 明けにけり 我妹

(紀96番)

前の歌よりも共寝をした分だけ描写すべき内容はふえているはずなのに、分量的には先の「神語」より少し減っている。その分だけ叙述が窮屈になって対句が減ってもよさそうだが、やはり四ヶ所に対句がみられることをみても(3と4、7と8、9と10、13と14)、叙事的長歌謡における対句表現の、うたにおける役割を認めなくてはならないはずである。このことは、別に論じた八神語りVの表現とも見合ったものである。たとえば、出雲国風土記の国引き詞章でも、筋を中心とした平坦な部分に対する、対句表現によるウタ的な韻律をもつ盛り上がり部分をもって、詞章は八神語りVという口誦の叙述の様式性を獲得しているのである。(注7) 八神語りVの表現を私はかなり広く考えているのだが、ある場合には本稿で述

べている八叙事的長歌謡∨とはほとんど重なっている、と考えることができるのである。

いうまでもないことだが、これら叙事的長歌謡を短歌(謡)に縮めてしまうことは不可能である。それは、対句を含めて、表現されたことばが、短歌(謡)や喩的長歌(謡)に表出されている人情∨とは別の、描写性・叙事性をもっているからである。

四、長歌表現の完成

長歌謡——長歌、短歌謡——短歌という大きな見通しを立てて短歌を考えたのは増井元であった。(注。)その見通しは大枠では認められるとしても、右に述べてきたことからいえば、長歌謡には、寄物陳思歌に吸収されるような表現をとった喩的長歌謡と、筋の叙述を中心に据えた叙事的長歌謡とがあることを、特に長歌を考えてゆく場合には区別して考えなくてはならないと思う。そして、万葉集の長歌にも、喩的長歌謡の流れをうけた喩的長歌と叙事的長歌謡の延長線上に位置する叙事的長歌とがある、ということを考えておくべきではないかと思うのである。万葉集長歌における喩的長歌についてはこの稿のはじめに述べたから、ここでは叙事的長歌について考えをゆくことになる。

万葉集の叙事的長歌の代表は虫麻呂長歌の多くがそうであるような、伝承的な物語を題材とした伝説歌と呼ばれる長歌だと思ふのだが、それらの分析は別の機会に譲ることにして、ここでは万葉長歌のはじまりの時期にこだわってゆきたい。そこには、物語的な題材を歌った確かなものはないが、表現からみて叙事的な描写が全体を構成し、対句もまた喩的ではなく叙述の役割を果しているものを対象とする。そして、その典型の一つを、額田王の「近江国に下りし時に作れる歌」に見ることができそうである。

G1 味酒 三輪の山

2 あをによし 奈良の山の

3 山の際に^{*} い隠るまで

4 道の隈 い積るまでに

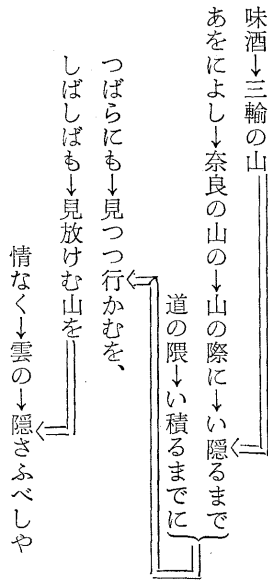
5 つばらにも 見つつ行かむを

6 しはしばも 見放けむ山を

7 情なく 雲の 隠さふべしや (1-17)

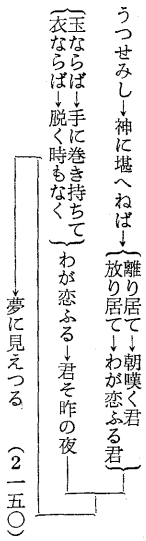
この短い長歌は、実に三ヶ所に対句的表現をとって構成されている(1と2、3と4、5と6)。そうでありながら、その内容が決して短歌に還元されえないのは、それらの対句表現が喩的ではなく叙事的に用いられているからである。しかも、その対句の一方をとるだけで意味

的な叙述が果されているかという点、そうはならない。
 1↓3↓5↓7とみた場合には文脈的につながりそうでありながら、逆の、2↓4↓6↓7では全く意味をなさなくなるということをも、喩的な対句表現はもちろんEやFにみられる、前句の繰り返しとしての描写的対句表現とも違うということがわかるはずである。ここに歌われている対句は、並列的に同じことがらを描写しているのではないのである。そのことを今少し詳しく考えるために、文脈の展開を次のように図示してみよう。



横に並べたのは対句的な表現だが、それは文脈上で一方の句と同じ働きかたをしていないのである。はじめの対句1行目と2行目は、1行目が主語になって3行目叙述部をとり、一方の2行目は三輪山を隠す障害物としての山で、文脈上は3行目の「山の際」につながるの

る。だから、二つめの対句である3行目と4行目は、5行目へのつながり方からみれば並列的な描写ではあるが「三輪山」の述部は「い隠る」だけであり、「い積る」は述部にはなっていないのである。自分が今歩いている道が長い道のを経て「限」が積るまで見続けたいと歌うわけで、4行目の叙述は12行目とはつながらずに単独で5行目に歌われる「見つつ行かむ」の修飾句になってるのである。そして、5行目の「を」は逆接の接続助詞とみるべきだから、「見つつ行かむ山を」の意で6行目と並列的な反覆的対句になっていると見ることはできないのである。歌の文脈は逆接の「を」によって5行目でいったん休止して、表面的には5行目と対句的に並べられた6行目だけが結局「隠さふべしや」にかかってゆくのである。この表現の展開は、たとえば、



といった流麗な流れとシンメトリックな構成とをもつ長歌とは大きく違っているものであり、それは対句部分の表現の仕方の違いによるものなのである。言うまでもなく

一五〇番歌は喩的長歌であり、その表現の内実は短歌で歌っても変わらないものである。^(注9)

「対句は、ほぼ同様の構文を持った句の対立から成る形式で、従って、或る種のリズムを感じさせるものである」と考ふる清水克彦は、Gの長歌の対句について「これらは、一見対句の流暢さを予想させながら、一つ一つその予想を裏切っている。従って、この表現がわれわれに感じさせるものはリズムの挫折」であるとみ、この歌の成立について、「これはもはや口誦という作歌方法の結果ではない。むしろ口誦歌の形態を、新しい抒情詩の立場で積極的に活用したものと言うべきであろう。その意味で、これは口誦歌ではなくて長歌体なのだ」と述べ^(注10)ている。

この指摘はたぶん妥当なものであろう。「記載歌」として書くことによるGの長歌の成立を言うには別の論証が必要だと思われるけれども、確かにこの叙述の方法、とくに対句的な描写は、今まで見てきたどの対句的表現とも異質であるし、基本的には上から下へと順々にことばを重ねてゆく記紀歌謡などの口誦歌謡とは別の文体になっているということも明瞭である。ただ、Eにあげた八千矛の「神語」にみられる対句のうち、空間的な移動や時間的な経過を描写する対句の、文脈における働きか

たとGの長歌の対句的表現における文脈上のつながり方はかなり近いもので、額田歌の対句表現を「異質」というのは言い過ぎかもしれないのだが、歌全体でみれば、上から下へと流れるEの文脈と間を飛ばして結びついてゆくGの文脈とでは、流れが違っているとみななければならぬ。従って、内容的にみれば叙事的な叙述になっているからといって、Eの対句とGの対句的表現を同じレベルに置いてみることはできないのである。明らかに記紀歌謡の表現とは訣別した、もう一つの表現をこの長歌はもったのだと言わなければならない。

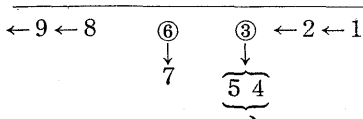
このことは、中西進が精力的に論証した、近江朝における対句表現の変質とその原因としての中国文学の影響という考えを視野に入れれば、^(注11)Gの表現が∧文字∨の文脈によってもたらされたものだということは明らかにすると言えるかもしれない。しかし一方、内的な必然としてみれば、共同体的な幻想に支えられた序的な比喻がその幻想の基盤を失うことによって表現の緊張をなくしていったとき、叙事的長歌謡の対句における描写性を取り込んで、新しい抒情的な「儀礼歌」を生み出していったのだといえるであろう。それを横からつき動かしていった一つの要因が中西のいう辞賦の文学だったとみればよい。しかし、額田王の長歌は、有名な春秋争いの長歌も

そうだが(1-16)、とくにGの歌について言えば、その表現はぎくしゃくしすぎていて、韻律的表現をもつべき長歌としては完成されたものではないと言うべき歌のように思われてならない。対句表現が叙述的でありすぎる分だけ、歌のリズムを拒否してしまうのであり、こうした対句表現はこれ以前はもちろん、これ以後にもみられない異端的なものである。

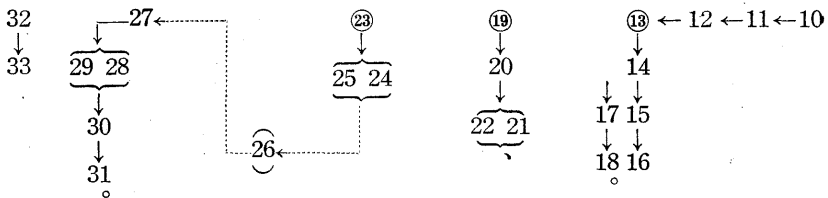
Gは長歌の表現に一つの変革をもたらしたのはしたけれど、それを万葉集の長歌表現の充実した達成であったとは、とても言えそうにない。それをもたらした、儀礼長歌を文学表現として完成させていったのは、やはり柿本人麻呂であったといつてよいだろう。

H (a) 1 天地の 初めの時

- 2 ひさかたの 天の河原に
- 3 八百万 千万神の
- 4 神集ひ 集ひまして
- 5 神分ち 分ちし時に
- 6 天照らす 日女の尊
- 7 天をば 知らしめすと
- 8 葦原の 瑞穂の国を
- 9 天地の 寄り合ひの極
- 10 知らしめす 神の命と



- (b)
- 11 天雲の 八重かき別けて
 - 12 神下し 座せまつりし
 - 13 高照らす 日の皇子
 - 14 飛鳥の 浄の宮に
 - 15 神ながら 太敷きまして
 - 16 天皇の 敷きます国と
 - 17 天の原 石門を開き
 - 18 神あがり あがり座しぬ
 - 19 わご大王 皇子の命の
 - 20 天の下 知らしめしせば
 - 21 春花の 貴からむと
 - 22 望月の 満しけむと
 - 23 天の下 四方の人の
 - 24 大船の 思ひ憑みて
 - 25 天つ水 仰ぎて待つに
 - 26 いかさまに 思ほしめせか
 - 27 由縁もなき 真弓の岡に
 - 28 宮柱 太敷き座し
 - 29 御殿を 高知りまして
 - 30 朝ごとに 御言問はさぬ
 - 31 日月の 数多くなりぬる
 - 32 そこゆゑに 皇子の宮人



天武によって完成された古代王権にとって、それを継承すべく、最も期待されていた日並皇子の死は、その立場にふさわしい表現をもって叙述されなければならなかった。そして、それを果したのが柿本人麻呂だったのである。

この長歌は大きく三つの部分に分けられる。(a)では、神話的世界における神々の分治の相談と、それによる天照の天上支配、葦原中国の統治者の天降り、そして、神話的な降臨者ニギの命と重ねられた日の皇子天武の上での統治とその死が歌われてゆく。(b)では、父を継ぐべき人物日並皇子に対する人々の期待の大きさと、それに背いて殯宮へと隠っていった日並の死が歌われ、(c)で日並の死に対する宮人たちの困惑を歌うことで長歌をしめくくるのである。

ここで歌われる中心的事がらば(c)にあるのではなく、(b)に歌われた皇子の突然の死に対する嘆きなのであって、3233行はその嘆きの一つの現われなのである。^(注13) (b)の前半では仮定の表現によって、天皇に即位したときの偉大さとそれへの大きな期待を歌うのであり、挽歌の常套句(26行目)を介した後半では現実としての死が歌いあげられ、前半の叙述を受けることでより増幅された驚

きと嘆きが歌われるのである。その中心的な(b)の前に、統治の起源を語る分治神話と始源を受けて連綿と続くころの日の皇子の、今の時代の始祖天武の死が歌われなくてはならないところに、この時代の王権がよって立つ基盤をみることができる。神話的な神の天降りからつながるといふことにおいて、^(注14)天武が持統朝以降にあっては正に新たな始祖なのであり、その父天武を継ぐ存在であるということにおいて、日並皇子の存在と死はあるのである。それ故に、(a)の描写は日並の死に際して必然的に要請された表現であった。

ここで歌われているのは、あくまでも叙事的な叙述である。(a)の神話的な始源と歴史も、(b)の仮定と現実も、(c)の一つの姿も、すべて叙事的に描写されたものとしてある。その文脈をもう少し詳しくみてゆくと、引用歌の下段に行数字で示したような展開をとって歌われており全体は六つないし七つの文章(文節)から成り立っていることがわかる。1~5行目が天上の神々の集いのさま、67行目は天上を支配する天照、8~18行では天降りしたニギの命と重ねられた八始祖▽天武の統治とその死が歌われる。そこには対句や修飾句や説明的な描写もあるけれど、基本的には、順々にことばをつないだ叙事的な叙述が中心になっているのである。(b)の表現も同

様で、とくに27、31行目の死の描写は対句も一ヶ所におさえ(28、29行目)、冗長なことばも排した叙事的な叙述で主題に迫ってゆく。そして、仮定の表現をとる(b)の前半20、25行目では、二つの対句(21と22、24と25)をとって感情を高め、歌としての流れ(リズム)をも意識した表現になっている。もちろんその対句は単なる序的な比喩ではないから、描写性をもっており、叙事的長歌謡の対句の在り方と一致している。他の場所に用いられた対句の働きの同じである。

この長歌を読むと、叙事的長歌としての儀礼歌の、一つの詩的達成を認めることができる。しかも、叙事的ではあっても、先の額田王のGの長歌のようにぎくしゃくして散文的ともいえるような描写とは違って、歌の表現として消化された質の高さを感じさせるのである。その理由は、対句が描写的・叙事的ではあっても、Gとは違い文脈のなかで並列的に位置づけられることでリズムをもたらししているということがあげられよう。また、そのほかに、五音句の多くが枕詞あるいはそれに近い表現になっていることで、描写的なことばに詩的リズムとイメージを与えていることも質の高さを感じさせる理由の一つであろう。2 8 13 14 21 22 23 24 25 行目などの五音句がそれで、とくに対句が重ねられる(b)の前半部分に枕詞も集

中することで、歌としてのリズムの中心がそこにあり、叙事を中心とした(a)や(b)の後半とは別の表現が意図されていることも明瞭になる。ちなみに、Eの「神語」では枕詞的表現は二ヶ所(14、15行)にしかなく、五音句のほとんどが叙事的な描写に関与していることと比べてみれば、Hの日並挽歌のもつ韻律的な高まりと莊重さが枕詞的表現の使用によるものであるということは明らかにするはずである。

枕詞の他にもう一つ、五・七音のひと続きの句の中で同一のことばが重ねられ繰り返しの表現をとることににおいて、枕詞と同様の詩的リズムを与えているということも重要なことである。3 4 5 18 行目などがそれで、とくに神話的叙述部分に集中している。これらの句は、同じような表現が祝詞などにみられるように、祭式的な表現によったものだと考えられるのである。(金田)祭式的な伝承詞章が用いられることによって、日並挽歌の神話的叙述の由緒正しきは保証されるとともに、口誦的なリズムを持つことにもなるのである。

以上のようにその表現を眺めてきたとき、叙事的長歌の典型としての日並挽歌は、一方で詩的リズムと歌としての表現の流れを強くもっているというふうに見ることができ。そして、枕詞や語の重畳といった表現の技法

は、喻的長歌（謡）がその様式としてもっていた序的な比喩が果していたのと同じ役割を担って表現に関与していつていると言うことができる。つまり、人麻呂長歌の最初の代表作としての日並皇子挽歌は、叙事的長歌謡と喻的長歌謡とを統合したかたちで達成された長歌表現だったと考えることができるのだし、それゆえに一つの詩的達成に到りえたのだとも言えるのである。

その統合をもたらしたのは、七世紀後半の古代大和国家が、新たな王権の確立とともに要請してきたところの新たな儀礼歌への要求なのだといいようだろう。律令制度が必然的にもたらした表現だったと言えるのかもしれないし、それを可能にした外的な要因が中国文学からの影響であったということが考えられるかもしれない。^(注16)しかし、表現史の流れからいえば、今まで述べてきたように、記紀の喻的長歌謡と叙事的長歌謡から流れる連続とした表現の歴史の上での必然的な統合であったのだということを、とくに強調しておきたいと思う。流れを拒否して突然に別の表現が形成されてゆくといったことはほとんどありえないだろうと考えるからである。

人麻呂以降の長歌の表現史についてふれる余裕はなくなくなってしまったが、最後につけ加えておくと、人麻呂の達成していった長歌表現が時代とともに要請されてきた

ものであり、儀礼としての場を律令国家のうちに持つことによって成り立っている表現であるということにおいて、完璧なまでに様式化されることで時代を超え得た和歌表現のように、時代を超えてゆく力を、その内部にもってはいなかったと言わなければならない。長歌は時代の落し子なのであり、それ故に、律令体制の崩壊とともにその詩的緊張を弛緩させ、少くとも文学史の表面からは消え去ってゆかねばならなかったのである。

注1

中西進は、「抒情性を中心の生命」としてもつ「短歌謡と短歌とは連続する」のに対して、「長歌謡と長歌とは非連続」であり、長歌は「辞賦という全く新しい詩型の場と表現様式と表現技巧とを身につける事によって近江朝以降に勃興した新詩体である」と述べている（『万葉集の比較文学的研究』五九六頁）。

2

中西進は、記紀歌謡の尻取り式の即境的な曲節的荘麗さをもつ反覆表現に対して、万葉集人麻呂歌にみられるような描写性を中心のある（描写的荘麗さをもつ）△対句▽表現を区別している（『万葉集の比較文学的研究』に収められた、『万葉歌の誕生』『辞賦の系譜』『長歌論』などを参照）。たしかに、両者に表現の上で果している役割の違いを認めてよいと思うのだが、微妙に重なってもおり、中西自身がいうように人麻呂長

歌に「音調上の必要」から記紀歌謡的の反覆表現も用いられているし（同前書、「人麻呂と海彼」参照）、古代歌謡にも中西のいう描写的な対句と考えられるものもある。描写的対句表現も中国文学の影響を受ける以前からあって（その質は辞賦の影響を受けて変化したとしても）、両者は並存しうるものとみ、一首の歌の中での用いられ方の違いとして考えるべきではないかと思う（この点についての私の考えは以下の本稿で述べてゆく）。なお、最近では、大畑幸恵が「記紀歌謡初期万葉長歌の繰り返し、言いかえをその特徴とする△対句▽は、漢詩文の影響後の整齐の美を生命とする様な△対句▽とは本質的に異なるもの」という立場から対句を論じているが（「△対句▽論序説」（『国語と国文学』78年4月号）、基本的には中西の対句論からの展開とみてよいだろう）。

また、古橋信孝は、謡（神謡）の表現上の特徴として「繰り返し（対）」をとりあげ、それを方法化したものが長歌の対句表現である、と連続的な視座で考えている（『古代歌謡——歌謡と和歌』（『国文学解釈と鑑賞』81年3月号）、「長歌論」と題する80年8月の古代文学会夏期セミナーでの発表、など）。

3 増井元「和歌様式の構造」（シリーズ古代の文学4『想像力と様式』）

4 たとえば、2一五〇、一五三、13三二九七、三三〇

七などがあげられる。

5 謡が共同体の神話的幻想に支えられた表現であることを強く主張するのは古橋信孝であり（『神謡と神謡——抒情詩への系譜』（『国文学解釈と鑑賞』80年2月号）、その他）、本稿でも多くの示唆を受けている。

6 土橋寛は、「序詞は本旨をいうためにある修飾句ではなく、それ自身の必要によって叙述され」るもので「本旨を基にして序詞が選ばれるのでなく、反対に序詞がまずあって、それを叙述しつつ陳思部に転換してゆく」というのが序詞本来のあり方であると述べている（『序詞の概念とその源流』（『古代歌謡論』））。

7 三浦佑之「△神語り▽と△昔語り▽——カタリ表現へ——」（『日本文学』79年9月号）

8 増井元、注3 同論文。注1でふれたように中西進は長歌謡と長歌とはつながらない表現だと述べているのだが、私は本稿で述べているように、必然的な表現史の流れとして考えている。

9 この長歌についても、
うつせみし神に堪へねば
わが恋ふる君そ昨の夜夢に見えつる
衣ならば脱く時もなく
わが恋ふる君そ昨の夜夢に見えつる
うつせみし神に堪へねば
離り居て朝嘆く君夢にそ見えつる

など、いくつかのかたちの短歌に還元してしまうことができるのである。

10 清水克彦「長歌」(『有精堂『万葉集講座』第四卷)

11 中西進、注2にふれた『万葉集の比較文学的研究』に収められた諸論をはじめ、同書の「額田王論」などで詳しく論じられている。

12 この歌を「儀礼歌」と呼ぶ根拠は森朝男「遷都——近江遷都と三輪山哀別歌——」(『古文芸の会編『万葉の虚構』)によっている。

13 この嘆きの一つの姿が抒情的な「自身の感慨」ともいえる悲しみの表現としての「私的発想ともいうべき反歌」(古橋信孝「古代詩論の方法試論(その4)」『文学史究』5)を導き出している。

14 壬申の乱によって成立した天武王権がそれ以降の大和國家にとって規範としてあったということは、万葉集の吉野讚歌群をみてもわかるだろう。△始祖▽天武への回顧が吉野讚歌というかたちをとって歌われてゆくのである。

15 この点については、古橋信孝「古代詩論の方法試論(その5)」で具体的に論じられている(『文学史究』5)。

16 律令という新しい制度がもたらした、「口誦のレベ
ルには還元しえない矛盾」は、新しい△文字▽による

表現でしかうめられない、という立場から中国文学の影響を考えようとしているのが呉哲男である(『古代文学の変革・断章』(『シリーズ古代の文学』6『古代文学の変革』、など)。△81年8月15日稿了▽

追記 対句の問題に関して、『国文学解釈と鑑賞』81年9月号の、中西進・橋本達雄・古橋信孝の鼎談「万葉集の未来」の中でとり上げられており、注2にふれた中西の対句に対するとらえ方と古橋のとらえ方との方法的な違いが明らかになっていて興味深かった。