

# 古代和歌における対偶構造の発生と展開

菊池威雄

本稿は、古代和歌を二分する対偶構造と尻取連接構造について概観した前稿<sup>(1)</sup>に続き、対偶構造に焦点を当てて考察したものである。(引用歌および歌番号はすべて日本古典文学大系本に拠った)。

## 一 和歌の基本構造

和歌(短歌形式の和歌)は、一定の心象を表出する二つの言語集団の、多彩な結合によって形成される。一定の心象とは、情報的価値を有する、最小限度の意味の纏まりであり、そのほとんどは文法でいう文、または句の形で示される。そうした、文または句の結合の仕方は、両者が並列する対偶構造と、上下に連なる尻取連接構造の二つに大別される。この二つが和歌の基本構造であるが、その発生と展開のおおよその見通しについては、

前稿で論じたところである。論の都合上、補足を兼ねて本稿と関わる点を中心に要旨を述べることにした。

和歌の起源を片歌形式に見たのは、管見によれば、イスケヨリヒメと大久米の命との唱和(神武記)を「歌の始」とした真淵の『国歌八論余言拾遺』であったが、片歌二首の掛け合いを歌の起源とするという考え方は、歌が二つの半独立的な言語の集団によって構成されるという認識に外ならない。

和歌のそうした二重構造に最も早く気づいたのは、藤原公任の『新撰髓腦』ではなかったかと思う。

古の人多く本に歌枕をおきて末に思ふ心をあらはす。さるをなむ中比よりはさしもあらねど、はじめに思ふことを言ひあらはしたるはなほわるきことに

なむする。

「歌枕」とは、『能因歌枕』に見るように、単に名所旧跡のことではなく、美的観念をひきおこす事象を言い表した句のことである。まず歌の本—上の句に歌枕を据えて末—下の句で心情を表現する、これが和歌の本来の姿だが、近代ではそれに拘らなくなっている。それでも最初に心情を表現するのは望ましいことではないという主張である。和歌は、「歌枕」と「思ふ心」の二つが、それぞれの独立性を薄めて一首の完結性に奉仕したものとなるが、両者は、融合統一への志向と、それとあい反する独立離反への志向とを合せ持っており、その矛盾した性格が、和歌の本質といっても過言ではない。連歌は和歌から発生したもののだが、融合統一、独立離反という逆方向へむかう矛盾した作用を巧みに利用したものである。

次に連歌といへるものあり。例の歌のなからをいふなり。本末心にまかすべし。そのなからがうちに、いふべき事の心をいひはつるなり。心のこりて、つくるひとにいひはてさするはわろしとす。例へば、夏の夜をみぢかきものといひそめしといひて、人は物をや思はざりけむと末に言はせむはわろし。此歌を連歌にせむ時は、夏の夜をみぢかきものと思ふか

なといふべきなり。さてぞかなふべき。

これは『俊頼髓脳』の連歌論であるが、本の独立性を語法の上からも強めることで、融合統一への強い反作用を末の句に求めるところに連歌の妙味がある。後にも述べるように、「あひそめし」で終わる本に、「人は物をや」を言い続ける形が、尻取連接構造であり、本を「思ふかな」で切り、末の句を添わせた形が対偶構造である。

土橋寛氏は、短歌形式を含めた古代歌謡が、半独立的な前後句の対立を構造的原理として成立していることを指摘し、前後句の対応・転換の位相を論じているが、複雑多岐にわたる対応・転換の仕組みも、対偶構造と尻取連接構造のいずれかに振り分けられるのである。この二つの構造は互いに影響しながらも、いずれか一方の構造に、あるいは第三の構造に発展ないし解消されることはほとんどなかったのである。

公任の『九品和歌』は、和歌の優劣を上品上から下品下までの九段階にして示したものであるが、上から六段階の中期下まで、対偶と尻取連接の各一首を例示している（下品上は、尻取連接二首、下品中は対偶二首、下品下は尻取連接三首）。もとより公任が、二つの連接構造を認識していたわけではなく、まして意図的に配分した

わけではない。しかし、構造の違いが自ずから調べの違いとなつてゐることを、公任が直感的にとらえていたと考へないかぎり、この偶然は説明できないのである。

上品上 是は詞たへにして余りの心さへあるなり。

ほのぼのとあかしの浦の朝霧に島がくれ行く船をしぞ思ふ

春立つといふばかりにやみ吉野の山も霞みて今朝はみゆらむ

「ほのぼのと」の歌は、人麻呂の代表作として伝えられてゐるもの、「春立つ」とは、『拾遺集』の巻頭歌で、作者は壬生忠岑。共に当時和歌の規範として仰がれた歌である。前者は尻取連接構造で、「ほのぼのとあかしの浦の朝霧」という自立した心象を表出する句を、その末尾を尻取り式に繰り返すこと、つまり「朝霧に」を繰り返す形で受けとめ（表面的には繰り返しは省略される）、「島がくれ行く船をしぞ思ふ」という、それとは違った心象を連接させ、奥行きと広がりを作り出したものである。一方「春立つ」とが対偶構造というには少々説明を要する。なぜならこの歌は統一化が進み、対偶の原理がかなり変化しているからである。しかし、後にも詳述するようにこの歌は、「春立つ」といふばかりにや今朝は

みゆらむ」と「み吉野の山も霞みて今朝はみゆらむ」という二つの文脈を母胎として成立した対偶構造の歌と解することができる。

和歌は、一定の心象を形成する二つの言語集団が、対偶と尻取りのいずれかの連接方法によって結合した詩的形態である。言葉が日常の次元を超えて呪術性を獲得するに際し、最も有効な手立ては音楽性を導入することであつたと思う。音楽性は言葉をリフレインさせる事得られる。わが国の詩的言語が五七の音数律にたどり着くまでには紆余曲折があつたであろうが、それを二度繰り返すことで最初の歌謡の誕生を見たことは信じてよさうである。そこから和歌に至る道程について前稿ではおよそ次のような見通しをつけておいた。すなわち、横に並列する左右対称の五七の繰り返しを最小単位とする詩句が、不可逆的な時間軸に沿って縦に連なつたもの、つまり対偶と尻取連接との結合が長歌謡の基本構造である。例えば神語歌は次のように展開する。

A 八千矛の 神の命は 八島国 妻枕きかねて 遠  
々し 高志の国に

B 賢し女を 有りと聞かして  
麗し女を 有りと聞かして

C さ婚ひに 在立たし

婚ひに 在通はせ

D 太刀が緒も いまだ解かずて

襲をも いまだ解かねば

(以下略)

B、Dが対偶表現であるが、対偶表現と対偶表現、通常表現と対偶表現との間は、ほぼ尻方連接となつてゐる。連接は時間軸に沿つて線条的に事柄の経達を語る。傍線部を潜在的に繰り返すことで、鎖のように連なつていくのである。

後に短歌形式に固定化される短歌謡は、この長歌謡の連鎖をばらばらに切り離すことによつて成立するのだが、そもそも尻取連接の文脈は、今という瞬間の呪性を保証する詞章―「上つ瀬は瀬速し 下つ瀬は瀬弱し」というイザナキの呪言に見られるような対偶表現では対応できなくなつた、祭祀の歴史的变化にともなつて見出されたものである。現実の神の尊厳がその来歴―時間軸に沿つた線条性の論理によつて保証されるような、祭祀の時代的变化が言葉に叙事性を要求するに至つた。およそこのように考えてみたのだが、われわれは既に和歌が成立する瞬間に立ち会ふことは出来ないし、その確かなる証拠を得ることもできなくなつてゐる。古代歌謡は

抒情詩前夜とでもいうべき時代の、高度な言語表象を今日に伝えているにすぎないからである。しかし、まず間違ひないと思われることは、和歌が短歌謡からの自然発生的な上昇によつて成立したものでないことである。五十風力の『国歌の胎生及び発達』を帰着点とし、新たな出発として展開したいわゆる歌体論の持つ虚しさは、一つの歌体から他の歌体への変化が、それ自体の内部の上昇という視点でしか語られないところにある。

和歌が、片歌の掛け合い、つまり旋頭歌から派生したという説が今日では有力である。少なくともすべての和歌がという意味でなければ、おそらくそれは間違つた認識ではないであろうが、内部の上昇と見る限りにおいては、長歌末尾の五句が独立したものである、長歌派生説と同様にして実りある議論とはならないであろう。

## 二、対偶構造の原理

和歌が一組の片歌を起源とするという考えは、上に述べたように真淵以来の説である。中西進氏は、片歌から旋頭歌へ、さらに短歌へと展開する歌体と様式に関する論考の中で、短歌の性質の根本にあるものを、「一人」の表現であるとし、複数によつて一首の歌ができればという習慣が失われた時点で、旋頭歌は滅びていかざるを

得なかつたと述べている。<sup>(3)</sup> 複数による片歌の掛け合いから、一人の表現に転移したところに和歌が成立するという認識である。問題は、複数の表現から一人の表現へ転じさせたものが、何なのかということであり、それを可能にしたものの正体が、どこに求められるかということである。実はそのことを暗示する格好の資料が記紀の歌謡にみられるのである。

ここに天皇（仁徳―筆者注）、直に女鳥の王の坐す所に幸でまして、その殿戸の闕の上に坐しき。

ここに女鳥の王、機に坐して服織らせり。かれ天皇歌よみしたまひしく、

女鳥の わが王の 織るす服 誰が料ろかも

（記歌謡六六）

女鳥の王、答へて歌ひしく  
高行くや 速総別の 御襲が料

（記歌謡六七）

天皇の歌は片歌ではないが、その事はさして問題ではなく、これらが一組の問答であることが大切なのである。ここには当事者の躍動するような息遣いが叙されている。ところでこの組み歌は、書紀では次のように変化している。

四十年春二月、雌鳥の皇女を納れて、妃と為むと

欲して、隻別の皇子を媒としたまひき。時に隻別の皇子、密かに親娶ひて久しく復命まをさざりき。ここに天皇、夫あることを知るしめさずして、親ら雌鳥の皇女の殿に臨ましき。時に皇女の織練女人等歌ひしく、

ひさかたの 天金機 雌鳥が 織る金機 隻別の 御襲が料

（書紀歌謡五九）

掛け合い問答であった二首の記歌謡が、右のように書紀では一首に統合されているのだが、注意すべきは歌う主体の変化である。二首の記歌謡が天皇とメトリという二人の歌い手から離れ、第三者である「織練女人等」に移される。統合は歌い手の変化に伴う現象に外ならない。掛け合いの当事者のもとに止まるかぎり、歌はどこまでいっても掛け合いの次元から脱することは出来ない。当然といえばあまりにも当然すぎる、かかる平凡な現象を契機として歌は一つの次元を超えたのである。記歌謡から書紀歌謡への変化（その逆は考えにくい）を可能にしたのは、もとより書紀編纂者の功績ではない。歌が歌う主体のもとを離れて第三者によって歌い語られる、そうしたことの繰り返しの中から和歌が生成されてくるのである。

水底ふ 臣の嬢子を 誰養はむ

(書紀歌謠四四)

みかしは 播磨速待 岩下す 畏くとも 吾養はむ  
(書紀歌謠四五)

右の組歌は、同じく仁徳天皇が、皇后の嫉妬を憚って妃にしようとしていた玖賀媛を、近習の舎人たちの中で望むものに賜ろうとして歌ったとされる歌と、それに答える速待の歌である。書紀の記事は両者のやりとりをそのまま伝えるという姿勢を取ったために、組歌の形が生きているが、もし統合化するとすれば、「水底ふ 臣の嬢子 岩下す 畏くとも 吾養はむ」か「みかしは 播磨速待 岩下す 畏くとも 吾養はむ」の、いずれかになるだろう。いうまでもなくこの統合化は、天皇・速待の次元では果たしようがない。当然第三者の判断の次元で成されることになる。予想される第三者とは、この場合説話の伝承者である。

片歌二首の掛け合いは、そのままでは次の展開は有り得ない。問答は答えの出た瞬間完結してしまうからである。旋頭歌や短歌への展開には、当事者から歌を取り上げ一つに統合する新たな歌い手や語り手を要したはずである。八千矛の神の妻問いを客観的に物語った、かの神話の伝承者など多くの芸能者たちの声を潜らなければ、短歌の成立はおろか片歌から旋頭歌への展開すら有り得

なかったのである。

長歌謠は上に述べたように、対偶構造となっている二句を一つの単位として、それを尻取り的に縦に連鎖させた構造である。前稿に述べたようにこの構造は歌謠のみならず語りの典型的な構造でもあった。修辭法や韻律を別にすれば、歌と散文とはほとんど差がないのである。

和歌が長歌謠や語りの世界から得た最も大きい遺産は、時間軸に沿った論理、すなわち叙事性であったと思われる。片歌の掛け合いに限って言えば、第三者に歌われることによって生成した新しい歌は、当事者同志のその一瞬にかける機転や機知こそ失いはしたが、それと引き替えに論理的整合性を獲得したのである。これを逆にいえば、旋頭歌は片歌の問答性を払拭し切れないまま論理に支配された歌体ということになる。

ところで、短歌の祖型がはたして旋頭歌であったのかどうか、にわかには断定できない。五十嵐力の上掲書にいう「對待偶數式」の最小のもの、四句体歌が短歌・旋頭歌の同一祖型と考えることも可能だからである。5757という四句体歌から、57のそれぞれに「支柱句」の7を添えた57(7)57(7)という旋頭歌と、後句にのみ「支柱句」の7を添えた短歌の同時的派生を想定することも可能である。土橋寛氏は、問答的対立的で

ある四句体歌の存在を仮定し、その同一祖型から両者に分化していく展開を想定し、「短歌といえども、前後句の対立的関係は祖型から受けついでいるのであって、詞形そのものの非対立性と、前後句の対立関係との拘わりあいから、単純な対立様式をどこまでも守り続けた旋頭歌とは異なった、変化に富むリズムが生まれて来たのであり、それが抒情詩の詩形として発展することのできた理由だと思われる」という<sup>4)</sup>。前後句の対立関係をもちなからそれと矛盾する非対立的歌体を備えたところに、抒情詩としての短歌の無限の可能性を指摘した氏の見解はまさにその通りであろうが、短歌と旋頭歌との関わりの問題は依然としても持ち越されている。短歌と旋頭歌とがある祖型から同時に転生したのか、あるいは旋頭歌を経由して短歌が生み出されたのか、にわかには断定できないが、四句体歌が、基礎的な祖型となり得るほどの普遍的な存在であったことが充分に確認できない以上、ひとまず後者の過程を想定しておきたい。ただし、それは対偶構造の和歌においてかなりの可能性を持つにすぎないのである。

対偶構造の和歌と尻取連接構造の和歌とは生い立ちをやや異にしているように思われる。前者の直接の祖型は旋頭歌であろうが、旋頭歌から短歌への転生も、長歌謡

から短歌謡へという大きな流れの一つだったように思う。前者は長歌謡の対偶表現の部、後者は同じく尻取表現の部からそれぞれ転生をとげたというのが、前稿に述べた見取り図であるが、旋頭歌は長歌謡から対偶構造の和歌への回路としてとらえることができるように思う。もとより、片歌・旋頭歌・短歌などの短歌謡のすべてが長歌謡から派生したとも思えない。短歌謡相互の影響関係も当然予測されるからである。現象的には短歌謡から短歌謡へと流転していったものも少なくなかったと思う。大切なことは、転生の契機が、語りや長歌謡の縦に連なって展開する叙事性にあり、そのような言語の体験なくしては短歌の生成はなかったということである。

### 三、省略形対偶構造

短歌でありながら、旋頭歌の問答的対立性を最もよく伝えているのは、第二句と第五句とを繰り返す形である。

1 大和へに 行くは誰が夫 隠水の 下よ延へつつ  
行くは誰が夫 (記歌謡五六)

2 枚方ゆ 笛吹きのおぼる 近江のや 毛野の若子い  
笛吹きのおぼる (書記歌謡九八)

3 あさもよし紀人羨しも 亦打山行き来と見らむ紀人

羨しも(1・五五)

4 桜田へ鶴鳴き渡る 年魚市潟潮干にけらし鶴鳴き渡  
る (3・二七二)

この形式の歌は、短歌形式の記紀歌謡九六首(どの辺りまでを短歌として許容するかによって歌数は変化するのでこの数は厳密なものではない)中一首、万葉第二期までを見渡してみても、短歌約三〇〇首中わずかに六首に過ぎない。おそらく、歌形の非対立性と旋頭歌の問答的対立性との矛盾がこの形式の歌を急速に衰退させたものであろう。まれには第三句と第五句とを繰り返す(1・四四)のような例もあるが、それらと本質的な違いはなさそうである。

対偶構造の主流は、『九品和歌』に採りあげられた忠岑の歌のような形式であるが、それを論ずる前に、それ以外の対偶構造に触れておきたい。

5 わが欲りし野鳥は見せつ 底深き阿胡根の浦の珠藻  
拾はぬ(1・一一二)

6 君が行き日長くなりぬ 山たづね迎へか行かむ待ち  
にか待たむ(2・八五)

7 古に恋ふらむ鳥は霍公鳥 けだしや鳴しわが念へる  
如(2・一一二)

8 み吉野の玉松が枝は愛しきかも 君が御言を持ちて

通はく(2・一一三)

9 神風の伊勢の国にもあらましを なにしか来けむ君  
もあらなくに(2・一六三)

右の歌における前句と後句の関係は、逆接的關係にある5、前句の因が後句の強い意思につながった6、主題の提示に対する推量となっている7、前句の心情の説明づけを後句で果たした8、そして、悲痛な心情を並列させる9など様々であるが、9以外は前句と後句との等価關係が崩れて、形の上では対偶構造を取りながら縦に流れていく文脈であり、前後句を接辞でつなげば尻取構造となり得るものである。二つの独立した構文を並列させながら両者の連接關係を直接には示さず、享受者の判断に委ねた形式である。連想や飛躍を呼び込みやすい形式であって、対偶構造のおよそ二〇%程度を占めているこの形式を追っていけば、新古今の絶妙な句切れに辿り着くのではないかと思う。

10 後れ居てわれはや恋ひむ 春霞たなびく山を君が越  
えいなば(9・一七七一)

11 何処にかわれは宿らむ 高島の勝野の原にこの日暮  
れなば(3・二七五)

12 霍公鳥いたくな鳴きそ 汝が声を五月の玉にあへ貫  
くまでに(8・一四六五)



倒置法によって対偶化した例である。尻取連接の変形と考えるのが妥当であろうが、前句で主題を言い尽くすという歌い方が旋頭歌の文脈に似ている。例えば12歌は、正常の文の流れに直せば後半にくる主題、「いたくな鳴きそ」が第二句に置かれる。あるいはこれを倒置法と見ないで、「霍公鳥いたくな鳴きそ 汝が声を五月の玉にあへ貫くまでに(いたくな鳴きそ)」という、上の1と4歌に近い変形した旋頭歌に還元し得る対偶構造と考えるほうが妥当とも思われるが、一応尻取連接から倒置法によって転じた対偶構造としておこう。

万葉の旋頭歌六二首を脇山七郎氏は、(一) 問答歌形式二首、(二) 呼びかけ形式九首、(三) 呼びかけ形式の変形五首、(四) 繰り返し形式一五首、(五) その他三一首に分類している。一人の歌人によって詠まれるようになった万葉の旋頭歌の中に、わずか二首(一二七五・一二八八)とはいえ形の上で問答となっているものが存在することは注意すべきだろう。旋頭歌はこの二首から遠ざかることによって内部矛盾を深めていったのだが、(一) (四) は、片歌の掛合い唱和である記紀の旋頭歌をいまなお視野の中にとどめている。万葉旋頭歌の半数を占める(五) は、旋頭歌という問答的対立性を本姓とした歌体に、多くは縦に連接する文脈を取り入れると

いう矛盾をあえて試みたもので、ここに取り上げるいとまはないが、特に人麻呂歌集の旋頭歌は、周知のように形式と内容との深刻な対立を余すところなく見せている。

対偶構造の歌が最も深く関わっているのは、(四)の繰り返し形式である。

13 白珠は人に知らえず知らずともよし 知らずともわれし知らば知らずともよし(6・一〇一八)

脇山氏は繰り返し形式の旋頭歌を、短歌形式が謡われる時に一句が繰り返し返されて六句体になったものと推定し、13歌も繰り返し返された一句を除けば、「白珠は人に知らえず知らずともわれし知らば知らずともよし」という短歌になると言い、「内容はかはらず、表現技巧においても大した差は考へられない」と述べている。短歌から旋頭歌への転換という見方の妥当性はともかく、氏の発言ははからずも一句の増減が歌にもたらす質的变化、その重要性を暗示している。確かに13歌は、それから一句を減じた短歌と同義文である。しかし両者は内質をまったく異にした存在なのである。

13歌において作者の主張したいことは「知らずともよし」という心情表現である。旋頭歌ではそれが前句で歌われる。つまり主旨が前句で提示されるのである。とい

う事は、この旋頭歌を歌として成立せしめているのは、主旨の部分ではないということである。言うまでもなく、この歌の面白さは、余人は知らなくとも自分が知っているという作者の思い入れにある。そうした意外性を持った――と作者は思ったに違いない――「知らずともよし」の理由づけの方にこの作品の歌としての価値がある。それに対して短歌のほうは様相を一変している。前句で歌われるのは、白珠を余人は知らないということだけで、それがどのような意味を担うのか分らないまま、理由づけの方が先に示される。主旨の心情表現がまだ分らないために、第三・第四句の流れっていく方向もさだかでない。そうした心理的不安を結句で一挙に解消するという、その呼吸が短歌の持ち味である。旋頭歌は意外な理由づけに、短歌は思いがけない展開にそれぞれ妙味があり、たとえ同義文であっても「表現技巧」には大きな隔りがあるのである。この歌には、作者である元興寺の僧が、「独り覺りて智多けれども」理解されず、人の蔑するところとなって自らの才を嘆いたという意の左注がともなっている。才を白珠に譬えたものだが、詭い物的な旋頭歌なればこそ僧の独りよがりの滑稽な味が生かされる。短歌では話が深刻になってしまふ。短歌の形式的な統合性がとぼけた味を消してしまうからである。こ

の種の対偶構造を仮に省略形対偶構造と呼ぶことにする。

- 14 山越しの風を時じみ(懸けて偲びつ) 寝る夜おち  
ず家なる妹を懸けて偲びつ(1・六)
- 15 三輪山をしかも隠すか(隠さふべしや) 雲だにも  
情あらなも隠さふべしや(1・一八)
- 16 いざ児ども大和へ早く(手折りて行かむ) 白菅の  
真野の榛原手折りて行かむ(3・二八〇)
- 17 君待つとわが恋ひをれば(秋の風吹く) わが屋戸  
のすだれ動かし秋の風吹く(4・四八八)
- 18 風をだに恋ふるは羨し(何か嘆かむ) 風をだに來  
むとし待たば何か嘆かむ(4・四八九)
- 19 ますらをの鞆の音すなり(楯立つらしも) ものの  
ふの大楯立つらしも(1・七六)
- 20 わが大君物な思ほし(われ無けなくに) 皇神のつ  
ぎて賜へるわれ無けなくに(1・七七)
- あえて第二句の後に結句を補入して示したが、そうしてできた旋頭歌形式と、もとの歌との違いは、13歌とそれから一句を減じた歌の違いと同種の落差がみて取れる。判断や詠嘆、心情などを表出する結句に先立つ、第三・第四句の効果はいずれも絶妙である。14は実態が具象的に提示されることで結句の「偲びつ」の心情を深く

し、15は対象への強い感情移入をてこととして、結句の切ない思いが強調され、16は風景の中に位置づけることで作者の動きに存在感を与え、17は恋情と自然の微細な動きの触れ合う様を、18は、17の心情を逆手にとる形で巧みに受け止めつつ結句に転ずる様を歌い、19は、第二句までの緊張と不安に確かなる実態を付与し、そして20は、結句の「われ」の尊厳を三、四句が保証することで19歌の不安を慰めている。これらに共通していることは、第三・第四句が重要な働きをしていることである。

16歌・19歌のように、この位置に客語や主語がくる場合も少なくないが、多くは文の構成要素としては脇役である副詞句・連体修飾句となる場合が多い。しかし、省略形対偶構造の生命は第三・第四句の自在な表現にある。人麻呂歌集の寄物陳思歌に、省略形連接構造の歌が一六首見える。

21 愛しきやし逢はぬ子ゆゑに 徒に宇治川の瀬に裳裾

濡らしつ (11・二四二九)

22 わがゆゑに言はれし妹は 高山の峯の朝霧過ぎにけ

むかも (11・二四五五)

23 敷袴の衣手離れて 玉藻なす靡きか寝らむ吾を待ち

がてに (11・二四八三)

23 歌は第三句以下が倒置法になっていて、原則からは

ずれてはいるが、省略形対偶構造の変形として扱っておきたい(一六首中、この歌以外に二四六・二四五二がある)。12・23はいずれも第三・第四句に「寄物陳思」の「物」を詠み入れている。歌の配列から見ても、これらの歌の「物」は、それぞれ宇治川、朝霧、玉藻である。寄物陳思歌については別の機会に論じるつもりであるが、「寄物陳思」においては「物」は、「思」を伝達するための手段ではない。中西氏の言を借りていえば「悲しいとか嬉しいとかという抽象的な「思」と、寄せられた「物」たる具象物とが同一な性格をとっていた<sup>(9)</sup>」のである。情報伝達手段としての言語では、寄せられた物は装飾的な役割を果たすにすぎない、詩的言語の価値体系にあってはむしろ「物」のほうが主役となろう。その重要な「物」が第三・第四句に現れる歌が、一六首中一〇首である(右の歌以外に二四二〇・二四三八・二四六二・二四九九・二五〇一・二八五一・二八五二、なお、第三・第四句以外に「物」が歌われるもの二四二四・二四二五・二四二六・二四五二・二四五七・二五〇四)。この事実には省略形対偶構造の特質をよく物語っていると思う。本来寄物陳思歌は、序歌を主流とした、尻取連接構造の歌群である。従って「物」は前句に提示されることが圧倒的に多い。物を最初に提示しそれからの連想で心情が表出され

る歌謡の性格を最もよく受け継いだ発想法である。「物」が一首の後半に多くくるのは、重要語句が第三・第四句におかれる省略形対偶構造のもたらした現象であろう。

いわゆる五七調の歌の半ばは省略形対偶構造の歌となるが、この形式が旋頭歌の問答的唱和性を遺産として抱え込んでいる点では、謡い物的な素朴さをとどめているという一般論は理解できる。しかし、この形式がいかに繊細な技法を許容し得るものであるかは見てきた通りである。公任『九品和歌』の一九首(下品下だけは三首あるため奇数となる)中の九首に上る対偶構造の歌の、上品下の一首を除く八首までが省略形対偶構造であることは、五七調が時代と共に漸減する傾向にあるとは言え、決して七五調に取って替られるような底のものではなかったし、また七五調は五七調を踏み台にして成立したものでなかった。

残された問題は多い。このような視点からの古代和歌の考察は始まったばかりと言ってよい。尻取接続との関連、それとの間にどのようなバリエーションが展開されているのか、修辭法や発想、素材などどのようなに関わっているのか。時代や作家との間にいかなるつながりを持つのかよく分からない。例えば高市黒人は徹底した対偶構造の作家であり、人麻呂や長忌寸意吉磨はどちらかと

言えば尻取り接続の作家である。この違いが作家個人の資質に帰せられるべきものか、歌の目的や場の違いによるのか即断できないのである。すべては今後の課題である。

注(1) 拙稿「古代和歌の基礎構造―対偶表現と尻取接続をめぐって―」『国文学研究』第九六集 昭和六三・一〇「古代

和歌の二類型―対偶構造と尻取接続構造をめぐって―」『古代研究』第二二号 早稲田古代研究会編1989・1

(2) 土橋寛『古代歌謡論』第七章「古代歌謡の様式」

(3) 中西進「万葉集の歌体と様式―詩の方法―」『万葉集研究』第四集

(4) 注(2)に同じ

(5) 前稿(「古代和歌の基礎構造―対偶表現と尻取接続をめぐって―」)では、長歌謡の連鎖構造が短歌の主要母胎であったことを示唆する例として、次の歌謡を取り上げておいた。

ひさかたの 天の香具山 とかまに

さ渡る鶴 繊細 撓や腕を

枕かむとは 吾はずれど

さ寝むとは 吾は思へど

汝が着せる 襲の裾に 月立ちにけり(記歌謡二七)

右の歌は「枕かむ」「さ寝む」という妻問いの要の言葉が対偶構造となっていて、その前後の繋がりは尻取接続となっ

いる。この連鎖の仕組みを分かりやすく示せば次のようになる。

A ひさかたの天の香具山とかまにさ渡る鶴織細撓や腕を枕か  
むとは吾は(す)

B さ寝むとは吾は思へど汝が着せる襲の裾に月立ちにけり

このようにA B二首の短歌謡が対偶表現の部分で結合された形となっている。そしてそれぞれの短歌謡は、傍線部を潜在的に繰り返す尻取構造となっている。

(6) 記一・五六・七五・八〇・八四・紀二四・五一・八一  
・九一・九八・一二七

(7) 四三・五五・九一・一二七・二七一・二八一

(8) 脇山七郎「万葉集の旋頭歌」『万葉集大成』7

(9) 中西進「万葉集の自然―言語としての自然(三)―」

『万葉集研究』第八集