

序歌構造と比喩

——音の領域から——

はじめに

今回のシンボジウムのテーマである「比喩の古代」に関して、準備段階から確認してきたことは、〈比喩の歴史における古代〉ないしは〈比喩という問題から窺う古代〉という趣旨で、比喩の発生、発生から文芸的な比喩への成熟過程などが最終的に明らかにされれば……という目論みを持つものであった。それぞれの時代にどのような比喩を獲得してきたか、と問うことは、それぞれの時代の表現の歴史であると同時に、その国の表現の履歴を見ることでもある。その時代の固有性をどのように見いだすことができるか、興味のある問題となる。

考えてみれば言語表現とは、音声も言辭もイメージも比喩そのものだということが言えよう。たとえば神話的世界

近藤信義

を支えるその想像力は、比喩でしか表し得ないし、ことがばがことばとして成り立つ状況は比喩そのものである。つまり、言辭の根幹をなす音声は、神の言辭の復習から会得したものであって、そのもたらされる意味は神の言辭の比喩ということが出来る。したがって、どのレベルで喩の概念を留めて語るか、その設定が重要となる。

本論では、基本的な枠の設定が古代和歌における、しかも音に関わる問題としての比喩ということである。そこで、次のような構想で進めてみたい。

和歌は情の表出を方法化している表現形体ということが出来る。このことはすでに和歌構造を、心物対応、景と情、あるいは序と本旨といったタイムでとらえられているところでもあるが、情（こころ）がもの（景を含む）に契機づけられて表される場合、もの（景を含む）は情（こころ）

の喩の位置にあるということが出来る。したがって、序の成立過程に喩が密接に関わることになるのであって、まずこの分野の検討から始めたい。

つぎに、序から本旨への連係、あるいは転換的關係性は、序の示す映像的内容や意義的内容によるものが多いが、それ以外に音に関連するものがある。この音の要素を報告することが今回のシンポジウムの要点となる。この点、原理的に考えてみたい（なお、本稿はシンポジウム用の骨子を述べる本文部分と、それを検証・説明してゆく用例部分を二段下げて書き分けてゆく方法をとる）。

一

序がどのように成立してくるか、古事記仁徳天皇の歌謡と伝えるつぎの歌は同一の序から異なった心情部分が導き出されるきわめて興味深い例である。（なお、この両歌謡は日本書紀歌謡としても重出）

① つぎねふ 山代女やましろめの 木歛こくは持ち 打ちし大根おほね
根白ねしろの 白腕（ただむき） 枕まくらかずけばこそ 知らず
とも言はめ （記歌謡六一）

② つぎねふ 山代女やましろめの 木歛こくは持ち 打ちし大根
さわさわに 汝なが言いへせこそ うちわたす やがはえ
なす 来きり参まる来きれ （記歌謡六三）

右の両歌謡の序の叙述を、生産叙事と見て神謡から引き継がれてきたところの様式性を指摘しているのは古橋信孝である。この指摘は古代歌謡の出自を考えるときにきわめて重要であると同時に、歌謡を成り立たせる方法を理解する上でも有効な概念であると考えられる。生産叙事は在地にもたらされた生産品の神話的ありかたを歌謡化しているのであって、たとえばこの歌謡の場合、山代に生産される大根の由来と方法を叙述する長い詞章が歌謡として歌い継がれており、その一部分を仁徳歌謡に取り込んだものという見方を可能にするのである。

この場合、在地山代に縁を持つ古層の歌謡をもって歌い出し、①はその序から放出される白のイメージをきつかけとし、②はその序から放出される作業音をきつかけとして本旨を創出してくる手法の歌となつてゐる。これを比喩の概念でみると、①の場合、序は「根白の 白腕」の喩となつており、②は「さわさわ」という擬音を導き出す喩となつてゐると言える。

なお、右の「さわさわに」の「さわさわ」を、大根生産の作業から放出されるところの作業音に基づく擬声語と見、そこから、副詞「さわさわに」を創り出してゐると見ている。サワサワは、動詞サワクのサワとも共通した擬声語と考えられる。このサワサワの場合

の擬声としての性格は複合的な騒々しさであるらしい。古事記上巻の、大国主の国譲り条の櫛八玉神の禱詞に「…タク繩の 千尋繩打ち延へ 釣為し海人の 口大の 尾翼鱸、サワサワニ 控き依せ騰げて…」とあって、いわゆる延繩漁の方法で海人が大きな鱸を釣り上げるのである。その時、釣り針にかかった獲物は海人達の共同作業によって船に引き上げられるのである。したがって、波の音、海人のかけ声、魚の手元で跳ねる音、これら活気ある喧騒の総体の音として捉えることができよう。

また、サワクの場合も、鳥、人、波等音の源は次の歌のようにさまざま歌われているが、重要なことは音が不可思議なへ声として意味を持つていふことである。たとえば、次のような歌を取り上げてみよう。

- a み吉野の象山の際の木末にはここだもサワク鳥の
声かも (⑥九二四)
- b 潮干れば葦辺にサワク白鶴の妻呼ぶ声は宮もと
どろに (⑥一〇六四)
- c 風早の三穂の浦みをこぐ船の船人サワク波立つら
しも (⑦一二二八)

a は吉野行幸從駕の歌（山部赤人）の第一反歌だが、ここには賛歌として、行幸を迎えたことよって山が山らしく鳥の声に覆われて、しかもおびただしい様を歌っているであって、鳥のサワク声に天子行幸の祝意が表わされているのである。b は難波行幸時の田辺福麻呂歌集歌、干瀉の葦に集まったタヅの音が宮内にもどろくこと、これも行幸に感応した鳥の声として聞きとられている。c は三穂の浦を漕ぎめぐっていく船から船人の何ごとか大きな声が聞こえ、そのことが波の荒たつ異変を察知する声として聞いているのである。

つまり、音の発生源の数多いことによる騒々しさがサワクのサワが捉えていること、ここに擬声語サワの性格がある。その騒々しさが何ごとかの暗示として聞かれねばならない音としてあるということ、これは音が不可思議なものとして察知されねばならない対象であることを意味しているのである。

語が擬声を根拠にして成り立っている例を見いだせば更に用例を上げることができるが、重要なことは音の要素の性格であろう。たとえば右のサワクと同根と見なされるサヤク（記歌謡二〇、⑩二二三四他）、あるいは擬声語として類似を言われるところのサキサキ

(4)五〇三)、サエサエ(四三四八一)も、その預けられてゐる音の性格を捉えることが重要である。

なお、土橋寛は『古代歌謡全注釈・古事記編』の当該歌注において、いわゆる掛詞の用法として詳しく説いている。しかし、序の成り立ちの問題ではない。序の成立に関しては、古橋信孝『古代和歌の発生』(東京大学出版会一九八八年一月)参照。

右のように同一の序が異なった喩性を發揮して、異なった本旨を創出していく状態を見出せる歌謡はまったく貴重な例といふことができるが、序の成り立ちをこれほど分かりやすく取り出せる事例としても貴重である。①が、その序から白い肌の腕の連想を創出していくのに対して、②は音を導き出した。つまり、序の働きには映像と音と二様の要素を創出する働きがあると言ふことである。ここでは更に音に関わる用例について検討してゆきたい。

次の歌は軽太子かろのみこが妹軽大郎女(衣通王)に歌いかけた歌謡(允恭天皇)として伝えられ、夷振りの上歌あげたとあつて古代宮廷楽府において演奏されていたものようだ。

③笹葉にうつや霰のたしだしにる寝てむ後は人は離ゆとも
(記歌謡七九)

右のタシダシについては諸注、霰の笹葉を打つ擬声とし、「確か」の掛詞とする。歌意は「しつかりと共寝ができた

ら……」となるのだが、このタシには祝意がこもっていることも見逃せない。

出雲国風土記に、「手染たしの郷 天の下造らしし大神の命、詔りたまひしく、『此の国は丁寧たしに造れる国なり』と詔りたまひて、故、丁寧と負せ給ひき。しかるに、今の人猶誤りて手染の郷と謂へるのみ」とあつて、神言タシが起源譚の眼目である。したがつて、タシ(丁寧)二造ツタの意義が土地への祝意をこめた表現であることが分かる。

また、笹葉を打つ音に神聖感が漂っていることも重要である。そこにはササ(小竹・竹葉)自体に依り代としての意義が存している故と考えられる。たとえば、古事記天の石屋戸条に、アメノウズメが神懸かりの姿の採り物は「天の香山かみやまの小竹葉を香草たぐさに結ひて」とあり、「小竹を訓みてササと云ふ」と割注が施されている如く特別の注意が払われている。また、神楽歌の採物には「篠」があり、「この篠は いづこの篠ぞ 天に坐す 豊岡姫の 宮の御篠ぞ 宮の御篠ぞ」があり、あるいはアメノウズメの神懸かりを彷彿とさせる「瑞垣かきの 神の御代より 篠の葉を 手ぶさに取りて 遊びげらしも」がある。ササが採り物として意義を持つのはその青々とした色とその葉を振ることによって生

ずる音によるものと思われる。万葉集には、「小竹の葉はみ山もさやにさやけどもわれは妹思ふ別れ来ぬれば」(②一三三)、「小竹が葉のさやく霜夜に七重かる衣に益せる子ろが肌はも」(④四四三)のようにサの音が歌を印象づけている。

このようなササに対する神聖感とは地名起源譚にも表れており、たとえば、播磨国風土記には「佐々の村品太の天皇、巡り行でましし時、猥、竹葉を噛みて遇ひき。故、佐々の村といふ」(揖保郡)。あるいは、「小目野 右、小目野と号くるは、品太の天皇、巡り行でましし時、此の野に宿りたまひ、仍ち、四方を望み覽て、勅りたまひしく、『彼の観ゆるは、海か、河か』とのりたまひき。從臣、對へて曰ししく、『此は霧なり』とまをしき。その時、宣りたまひしく、『大き体は見ゆれども、小目なきかも』とのりたまひき。故、小目野と曰号く。又、此の野に因りてみ歌詠したまひき。『愛くしき 小目の小竹葉に 霰降り 霜ふるとも な枯れそね 小目の小竹葉』ここに、從臣、井を開きき。故、佐々の御井といふ」(賀毛郡)。この小目野の記事は地名起源譚のあとに、土地讀めと思われる歌謡が伝えられている。「小目の小竹葉」に祝意を読みとることができるが、この歌謡から地名起源譚

を起すことも可能な素材でもある。

なお、霰の降り音を捉えた古語的表現に「あられふる」がある。雨や雪とは違って、その音の特殊さへの関心が示されていると見ることが出来る。「あられふる吉志美が岳を険しみと草とりはなち妹が手をとる」(③三八五)、この歌は万葉集では仙柘枝の三首の内の一、逸文肥前国風土記には「あられふる杵島が嶽を嶮しみと草取りかねて妹が手をとる」となって、地名が入れ替わって伝承歌らしい様相を見せている。常陸国風土記に「杵嶋の唱曲」(行方郡)とあるのはこの歌を指していると考えられている。常陸国風土記に風俗説として「霰零る香島の国」とあって、地名香島との固有の結びつき方を有するものとしていわゆる枕詞の古形と見なされている。万葉集にこの例を求めると、「霰零り鹿島の崎を波高み過ぎてや行かむ恋しきものを」(⑦一一七四)、「霰零り鹿島の神を祈りつつ皇御軍にわれは来にしを」(④四三七〇)、「霰降り遠江の吾跡川楊 刈りぬともまたも生ふといふ吾跡川楊」(⑦一二九三)、「霰零り遠つ大浦に寄する波よしも寄すとも憎からなくに」(⑪二七二九)などがある。万葉集がアラレフリとなるのは「四三七〇」の字音仮名によるためで訓の問題は若干残る。ただし、地名の

の機会が生じた。それは、この擬声語タシダシが同音や類音・近似音などに結びついて意義転換可能な多義性を有していることによるわけであつて、それは空間的に瞬間的に、音声上の理知と機知がここに集約されていることになる。

こうした構造の歌の事例を他に求めると、たとえばつぎのようである。同じように図式化してみる。

④ 多摩川に晒す手作りさらさら本音になにそこの児のこ
こだかなしき (14)三三三七(三)

⑤ 柵越に麦はむ子馬のはつはつ本音に相見し児らしあや
にかなしも (14)三五三七(三)

④の場合、多摩川に晒す手作りとはおそらく武蔵国特産の麻布の生産にゆかりのある表現であろう。麻布は晒しをくり返すほど白さと手ざわりのよさを増してくる。そのさらしの作業から生じてくる音がサラサラであろう。ここを契機にサラサラニ(さらにさらに、あるいはますます)、へと転換して本旨を形成していく。

⑤の場合も同じく、ハツハツが本旨への転換の契機を作っている。早春に生まれて麦を食はむまでに成長した子馬が、冬を越して春から初夏にかけてぐんぐんと背丈を伸ばして一斉に穂孕みをはじめる麦を、柵越に首を伸ばして食むのである。その子馬の食み音がハツハツでとらえられている。

このようにみると、序歌部分の素材であるところの麦の勢いとその新鮮な色の印象、成長する子馬の毛並みの柔らかかな色つや、これらに「児」の印象を重ねて初々しさを呼び出している。歌に季節的な表現効果を与えていることも見逃せない。

これらを歌の構造体として整理してみると、③の霰の降り音からタシダシニへ、④の川の作業音からサラサラニへ、⑤の子馬の食み音からハツハツニへ、それぞれの擬声語を契機に転換して本旨の副詞を形成する。その場合、擬声語と意義転換した副詞との相互関係は音以外に共有するものはない。しかも副詞たとえばタシダシニにとつては、音に契機づけられている以外には転換の理由はないのであるから、タシダシは音による喩として働いているという位置にあることになる。これが、音喩の基礎的な構造である。したがって、図式化において左右の線の重なった部分が転換を装置化しているときみなす部分となる。

右は音喩の典型を図式化して説明を加えたものだが、このような音が図式的に平行して転換している場合と、音が図式的に直列している場合もある。たとえば、

⑥ 巨勢山のつらつら椿つらつらに見つつ野を偲はな巨勢の春
(1)五四

⑦河上のいつもの花のいつもいつも来ませわが背子時じ
けめやも (④・四九二)

⑥の場合、巨勢山のつらつら椿がどのようなものを指しているのか不明ながら、本旨のツラツラニ(つくづく)へと意義転換を果たすきつかけとなつてゐる。歌の二句と三句に同音が直列するところに特徴がある歌と言えるが、放出された音が空間的に意義を求めていく過程は、平行的に処理されているのと変わりなく思われる。⑦の場合も、構造的な説明は同じである。イツモノハナは清冽な川の流れて咲く川藻の花を詠んでゐるのであらう。

三

音が意味を求めて転換していく構造を音喩というチームでとらえ、表現構造的にも説明してきたのであるが、これは序歌構造にだけ表れる現象ではない。実は、語を成り立たせていく一つの条件として、擬声語から語彙にというプロセスにその方法は表れる。たとえば、つぎの歌を見てみよう。

⑧暇なみ来ざりし君にほととぎすワレカクコフと行き
てつげこそ (⑧一四九八)

⑨鳥とふ大をそ鳥の真実にも来まさぬ君をコロクとそ鳴
く (⑭三五二)

⑧の場合、歌にストーリー性があつて歌意は説明しやすいが、要するに、言い訳ばかりして訪ねてこない男に焦れてゐる女の、歌による呪法のような趣がある。女はほととぎすに声の便りを託してゐるわけで、それというのほほととぎすの鳴き声はワレカクコフ(「吾斯く恋ふ」と告げられるからである。

この場合、ほととぎすが現在われわれがほととぎすと認識している種類の鳴き声のものであるのか、あるいは現在かつこう鳥と認識してゐるところの鳴き声の鳥か、万葉集の中では歌例や用字上判然としないところがある。ほととぎすはその伝説の多さもさることながら、この鳥の聞きなしは日本各地に数多くある。ただしその聞きなしの音数は六音、もしくは七音である。たとえば、「信濃なる須賀の荒野にほととぎす鳴く声聞けばとぎすぎにけり」(⑭三三三二)のトキスギニケリを聞きなしとすれば七音で捉へてゐることになる。ちなみに、最もよく知られてゐるテツペンカケタカの音数を六とするか七とするか、教え方にもよるが微妙なところがある。このことは⑧の場合を六音とみてほととぎすとみるか、単にカッコの聞きなしとしてかつこう鳥とみるかの差となつて解釈上に影響してくることになる。また、「神奈備の伊波瀬の杜の呼子鳥い

たくな鳴きそわが恋まさる(⑧一四一九)の「呼子鳥」を何鳥とみるかの問題とも関わってくる。かつこ
う鳥の鳴き声をアコー(吾子)と聞きなせば、呼子鳥
の異名ともなりうるからである。

この、ワレカクコフはほととぎすの鳴き声の聞きなしと呼べるものである。聞きなしというのは鳥の鳴き声の、人の側の解釈であり、理解である。それは擬声語と呼ぶものとも異なっている。擬声は鳥の声の真似であって、たとえば鶏の鳴き声をコケコッコと聞き写すのと同じである。しかし、聞きなしは擬声の営みから意味を付与するのである。この場合は、ワレカクコフと聞きなされて歌意を構成した。つまり、意味の立場から捉えれば、ホトトギスの六音の音が喩の位置にあるのである。このように聞きなしは音喩と呼ぶ営みと原理を等しくしている。

⑨もコロクが聞きなしである。この歌も通つてこない男に対してのいらいらとした気持ちを比較的身に近いところに居るところの鳥に当たり散らしている雰囲気である。つまり、鳥がどのような状態にあるかと言うところがこの歌の場合の眼目であろう。カラスの鳴き声はかなり複雑でカーカーと一般的に口真似されているが、それだけではない。特に番の状態にあるときはいわばスキンスリップともいえる行動があり、コロロロといったような声を出している。お

そらくある種の充足した状態か、それに近い気分にあるのだろうと思われる。

カラスの生態自体が、比較的人間に近いところにながら、よく分らないところが多い。日本にはハシブトカラスとハシボソカラスが普通であるがハシボソの方がやや小さい。その性格も若干の違いはあるらしい。カラスが集団的に時を持つことは分かっているが、日中は相当の距離を移動していく個体もあって、行動範囲は多様であるらしい。また、巢作り(三月)・産卵(四月)・子育て時期(四く六月)が標準的なサイクルであるようだ。ただし番の状態になるのがいつなのか、番で日常的に行動しているのか、その生態のはつきりとした記録を知らない。番の音が雄雌どちらが発しているのかもわからない。ただ個人的な観察では、コロロロ(カラララか)を聞く機会は晩秋から春頃にかけてが多い。「デイスプレイの中で『グワララグワララ』とか、『カボン カボン』と鳴くのはハシボソの特徴」という観察(高野伸二編『日本の野鳥』山と溪谷社一九八五年九月)はある。カラスの名前も鳴き声によるという説もあるが、どの系統の鳴き声を指しているのか曖昧である。

浦本昌紀監修『鳥の手帳』(小学館 一九八五年九

月)

唐沢孝一著『カラスはどれほど賢いか』(中公新書
一九八八年五月)等参照

カラスの観察の上に立つてみると、コロクと聞き写した
声は、この番の仲のよい充足状態にあるときで、この鳴き
声をコロク(Ⅱ兎ら来)、あるいはコロク(Ⅱ此頃来↓近
い内に来る)の意に聞きなしているのである。するとこの
歌は、独り者がカラスに嘲られているがごときのいまいま
しさが表れてくる。

たとえば右のようにワレカクコフヤコロクが単に鳴き声
だけの聞き写しではなく、鳴き声から意味を聞き出してく
るところに聞きなしという営みがあり、これは、自
然界つまりは人をとりまく周辺の世界から送られてくるこ
ころの様々な兆しを捉えようとする行為の一環である。と
りわけ鳥は人のとどかぬ世界と往還する不思議な生き物で
あつて、その異界から人に様々な伝達をもたらす。したが
つて、その鳴き声、行動に人は無関心であつてはならない
呪力ある声なのである。鳥の声に呪力を感じるのとはわが国
だけの特殊ではないが、このもたらすところの意味を察知
しようとする営みの中に、擬声(聞き写し、声真似、声
色)、や聞きなしの意義がある。このことは、鳥の鳴き声
自体が、人にとって喩的にあるということである。

人を取りまく世界から様々な音を聞き分けて行く例
として、比較的最近の取材に基づく次のような報告が
ある。「プナンの人びとは、実にさまざまな動物の声
を弁別し、それらにさまざまな意味を付与している。

：ピア・カアンのなかで、プナン文化において特に大
きな意味を持つのは鳥の声(ピア・ジュイット *Joit*
Joit)である。次章で詳しく述べるが、何種類かの鳥
の声はカミからのメッセージを伝えるものと位置づけ
られ、プナン語として聞き取られる。鳥の声はそれゆ
え、プナンの日常生活のさまざまな局面で重要な働き
をするのである。」(卜田隆嗣『声の力 ボルネオ島プナ
ンのうたと出すことの美学』弘文堂一九九六年一〇月(七
八頁)

声を真似るといふ行為(擬声)は人と人以外の生き物や
霊的なものとの交信を可能にする声であり言葉なのである。
記紀ともに垂仁天皇条に記される、ホムチワケ王の物語、
すなわち、成人してもなお言葉を発しなかつた王が、空飛
ぶクグヒの鳴き声に反応して声を発したという、などはそ
のよい例となるだろう。万葉集にも擬声と用字との関係が
その内容をよく表す例がある。たとえば、マ(喚犬)ソ
(追馬)Ⅱ⑬三三二四、イ(馬声)ブ(蜂音)Ⅱ⑫二九九一、
ツツ(喚鶏)Ⅱ⑧一五七九等々。ツツは今でも鶏を呼ぶと

きの声と近い。こうした擬声からイナナク、ブメクの語が生まれている。語の誕生の一方の道筋でもある。

古い地名の誕生も神の声や馬、鹿の擬声から導かれるものが多い。風土記地名起源譚の世界である。たとえば、おゑ↓おう（出雲・意字郡）、ひひ↓ひおか（播磨・賀古郡）ひひ↓ひや（播磨・託賀郡）、いななく↓いなか（播磨・宍粟郡）などが直ちにあげられる。神や異類の声に根拠づけられる地名、ここにも霊的な存在のメッセージに注意を払っている営みに他ならない。

おわりに

シンボジウム用の発表資料に基づいて、古代和歌の序歌構造の音の領域に問題を絞り込んでみた。はじめにも述べたが序歌構造は、景と情（こころ）の対応関係で成り立っている。その場合、景は情（こころ）にとつて喩の位置にある。直喩であつたり暗喩であつたりする場合が自然多く、情（こころ）の表現の類型性に比べれば景の表現は多様である。この点、資料には若干の準備はしたが時間的に触れる機会がなかったので割愛した。これら和歌構造から表現の特質を明らかにしようとする方向は、鈴木日出男「万葉和歌の心物対応構造」（『古代和歌史論』東京大学出版会所収）、野田浩子「へもの」と「こころ」（『万葉集の叙景

と自然』新典社 所収）らから多く学んでいる。また、ごく最近には、景と情の関係を対応と見るよりは、転位（神と人、女・男）の関係と捉える佐藤和喜「記歌謡の激情性——景と心の転位の関係から——」（日本文学一九九七年二月号）の新しい視点が現れていて、古代和歌研究に新たな展開が始まっている。

（以上）