

# 古代和歌の造形方法に就いて

(其 二)

森 本 治 吉

## (九)

### (丙) 相 对 型

相對型といふのは、例へば對句に見るやうに表現型式が相對立する要素を持つ場合である。かういふ形式を愛するといふ事が、古代和歌の後世に對する著しい特色であつた。

それは、平安朝以後では、すべて短歌形体(五句といふ奇數歌体で非相對型の詩型)だけが作られたのに對し、長歌や旋頭歌のやうな相對の生れ易い歌体が繁昌し、しかも後述のやうにその短歌形体の中にさへ相對型が數十例発見出来る、それ程シンメトリイの形式が喜ばれたのである。

この形式が、實際どういふ姿で現はれたかといふに、(A)對句(B)對句序詞(又は比喩)(C)對句式枕詞(D)疊用枕詞(E)地名對句の類である。(A)對句が単に存在するといふだけでも後世の和歌(短歌)に對比する、古代和歌の大きな特色である。それは今更あげるまでもない。だがここで特に力説したいのは次の点である。——万葉歌風勃

興期と稱する時期と人麿期(万葉歌風最盛第一期)との長歌には、この對句がおびただしく愛好された例が多い。反對に憶良期以後の作品では、對句が著しく減少してゐる。就中、この時代の代表長歌作者たる憶良と蟲麿との作品には、とりわけ對句が少ない。これは彼等が後に述べる進行型の構成を欲したからに外ならない。

この、今日から見ると不自然に思へる程多量の對句を濫用してゐる実例を先づ挙げてみる。

先に同母の実例として揚げた一卷一五三の長歌は初めの「鯨魚取り 淡海<sup>いさな</sup>の海を」と「若草の 夫の 念ふ鳥立つ」を除くと残りの八句は全部對句である。

別な例をあぐれば、

見渡しに 妹らは立たし 是の方に 吾は立ちて 思ふそら  
安からなくに 嘆くそら 安からなくに さ丹塗<sup>にじり</sup>の 小舟も  
がも 玉巻きの 小楫もがも 漕ぎ渡りつつも あひ語らぬ  
を(13 三二九九)

を見ると、一首十四句から成立するのに最後の二句を除いて十二句全部が對句である。著名な歌人の例では額田主の春秋の美を判定

する長歌（1—6）は十八句の内、最初の二句と最後の二句を除いた十四句全部が全て対句から出来上つてゐる。この種の実例が他にも多いがこれは独り、対句の分量が多量だといふ数量の問題を打ち越えて、古代歌人の創作技巧の根本が相対感に根ざしてゐたことを明示する。引いてそれは彼等の美学が「美は対立形式に於てもつとも優秀に發揮される」と考へてゐたことを表はしてゐる。

(十)

次に(B)の現象として、この対句によつて序詞や比喩の作られた場合がある。上に挙げた尻取り歌の例の中、十三卷三三三〇は美はさういふものである。で最初の十句に於て常に上つ瀬・下つ瀬の語を中心として対句を形作つてゐるが、その対句の最後の「食はしめ」から次句の「麗し」に言ひ懸けてゆく。かういふものは対句・序詞と称すべきであらう。又その先に「又も逢ふ」といふ語によつて比喩から本意に続く部分も、その比喩（衣こそは……又も逢ふと曰へ）の八句は対句の形式を採つてゐる。だから対句・比喩と称して然るべきである。

こもりくの 長谷の川の 『上つ瀬に 鶉を八頭落け』 『下つ瀬に 鶉を八頭落け』 『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 投ぐる箭の 遠離り居て 『思ふそら 安からなくに』 『嘆くそら 安からなくに』 『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 括りつつ 又も逢ふと曰へ』 又も逢はぬものは 妻にしありけり（13 三三三〇）  
『でかこんだのが対句。』は対句の相聯立する様子を示した

もの。而して、その聯立する対句の一番最後の「食はし」を取り、同音を利用して本意の「麗し」に言ひ懸けてゐる。同様にしてその次に「衣こそは……」以下の四句二聯を整へてゐて、即ち今度も対句の最後の「又も逢ふ」を尻取り語の如く反復して、本意に言ひ懸けてゐる。巧妙の極とも見え、馬鹿らしいなとも思へる複雑さである。もつと簡単な例だと、次のやうなのがある。これは『でかこんだのが対句で、この部分が本意（吾妹子に）以下三句）の比喩である。さうして、比喩部と本意との中間を、傍線の四句で聯絡してゐるものである。

小治田の 愛智の水を 『間なくぞ 人は汲むとふ』 『時じくぞ 人は飲むとふ』 汲む人の 間無きが如 飲む人の 時じくが如 吾妹子に 吾恋ふらくは やむ時も無し（13 三二六〇）

(C) 転じて対句式枕詞を觀察する。

この種のもので十三卷三三〇二の長歌の第十五句「深海松の」及び第十七句「繩苔の」の二句は、従来枕詞だと解説されてゐる。成程この第十五句と第十七句の部分と下句との關係を見ればさうである。だがこれは単なる枕詞では決してない。この深海松や繩苔は、作者が出て行つて立つた海岸に寄り来る海草であることを、上の方で対句をもつて美しく説き續けて来て、その最後の言葉をも一度反復して枕詞のやうに使つたものである。だから上記の三二六〇の場合と同様であつて、これを一句だけで成立した普通の枕詞と同一視してはならない。

紀伊国の 室の江の辺に 千年に 障る事無く 万世に 如是

ありなむと 大舟の 思ひたのみて 出で立ちし 清きなき  
 さに『朝なきに 来依る深海松』『夕なきに 来依る繩苔』  
 (深海松の) 深めし子らを (繩苔の) 引かば絶ゆとや  
 人の 行きの集に なく見なす 行き取りさぐり 梓弓 弓  
 腹振り起し 志乃岐羽を 二つ手挟み 離ちけむ 人し悔し  
 も 恋しき思へば (13 三三〇二)

『』の部分が対句だが、その対句の最後の「深海松」「繩苔」を取つて、枕詞に用ゐてゐる。十三卷三三〇一も同型の手法だから、読者の比較検討をお願いする。

この技巧は、人麿も、石見から上京する相聞歌に使つてゐる。一三一と、一三八には無いが、一三五には明白に存在してゐる。『くりにぞ 深海松生ふる』『荒磯にぞ 玉藻は生ふる』と対句し、その下に(玉藻なす)(深海松の)の二対句を置く点、全く上掲卷十三の例歌と同一である。恐らくこれを模倣したものであらう。これに就いては他日筆を改めて論じたい。

### (十一)

#### (D) 枕詞畳用

これは枕詞をたくみに使用することによつて対句を作つてゐるのである。短歌にも旋頭歌にも長歌にも発見出来る。

(茜さす) 日は照らせれど (ぬげたまの) 夜渡る月の 隠  
 らく惜しも (2 一六九)

(たまほこの) 道行き疲れ (いなむころ) 敷きても君を  
 見む因もがも (11 二六四三)

(うちひさす) 宮道を行くに 吾が裳は破れぬ (玉の緒の)

思ひしなえて 家にあらましを (7 二二八〇)  
 (まそ鏡) 見しがと思ふ 妹に逢はぬかも (玉の緒の) 絶  
 えたる恋の 繁きこの頃 (11 二三六六)  
 この旋頭歌では、第三句で切れて、上句と下句とが相對してゐる。さうして、その相對する上・下句の頂点が枕詞によつて美しく装られてゐる。

(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 (13 三二二〇)

(あをによし) 平山過ぎて (ものふの) 宇治川渡り  
 (をとめらに) 相坂山に 手向草 糸取り置きて (我妹子に)  
 淡海の海の 沖つ浪 来寄る浜辺を くれくれと 独りぞ我  
 が来る 妹が目を欲り (13 三二二七)

これは所謂道行文形式で、上代でも古風な歌だけに見える姿である。前歌の奈良・穂積・坂手・甘南備。後歌の平山・宇治・相坂・淡海は地名である。だから「枕詞十地名」の形を、幾つも幾つも連ねて、極めて整頓した対句美を現出したのである。

#### (E) 地名対句

これは地名を中心として対句が成立してゐる場合である。すぐ前に例に挙げた枕詞対句の長歌の実例は二首とも枕詞の相對を成してゐると同時に地名が相對立してゐるものである。その意味でこれは又、地名の対句の実例に教へ得る。だが、最も有名な例は藤原宮の御井の歌(151)である。これはここに実例を掲げるまでもなく藤原宮の東、西、北、南の四つの山の名称を取り上げて相對せしめ

てゐる。美事な地名対句の成功例である。

さうしてこれは道行文的地名対句と合はせ考へる時、地名といふものがきはめて重視されてゐた古代にして初めてこのことが有り得るのであつて、これも古代觀念の一個の表はれである。この点も尙、他日の詳説を期してゐる。

## (十二)

シンメトリーに対する愛着は、ほとんど人類初まつて以求今日まで連綿として続き、廿世紀に入つてから衰へたりとは言へ、なほ建築様式に見るセツション式の如きでは、基本的要素として実用化されてゐる。所が古代では芸術のあらゆる分野にわたつてそれが愛好され、詩歌の如きは語句の対立によつて形式美を美事に整へようと望んだのである。美術に至つてはエジプト・ギリシャ・印度・中央アジアの諸國・中国にあつては六朝以前の古美術品等はこの形式を基本とせずして成立した美術品を發見出来ないほどである。まことに左右均勢こそ、古代美学の基本形であつて、伊太利ルネツサンス美学の、三角形尊重と相匹敵する美の基盤であつた。

我々は、その実例を、法隆寺の諸仏に於て、たやすく發見できる事は、まことに有難い。

夢殿の救世觀音こそ対立の美が崇嚴に結晶する時、如何に美事な成功を納めるかといふ事の貴重な実例である。

その真正面向きの顔と言ひ、均等に肘を曲げた腕と言ひ、左右同形に打ち開いた鱗形の衣服と言ひ、並々ならぬ注意をもつて左右の同形が保持されてゐる。これに比ぶれば百濟觀音や金堂の薬師如来などでさへ両手の位置と形の不等によつて全身の平均を亂してゐる

わけである。この対照の愛好は、東大寺三月堂の月光菩薩の合掌に至るまで縷々として連続してゐる。

この均等感は、大体に於て白鳳期で破れ初めた。さうして次代の天平美術に至つてはむしろこれに挑戦するかの如く、執金剛神や新薬師寺十二神將の如き不平均作品を続々産んで、天平芸術の自由さを發露し、かくて初めてシンメトリーの呪縛の繩を切り捨てたわけである。

この美術上の進展は文学上の展開と全く期を一にしてゐる。

記紀歌謡から卷十三の長歌、或ひは人麿の作品、又旋頭歌に見える対立型を愛する感覺は、藤原京末から消え初めた。さうして天平期に至つて極度に減少してゐる。

これを歌体をもつて言へば、短歌はすでに藤原京からこの支配を脱してゐる。——これは不平均詩たる短歌が実は当時の最も進歩的な文学形体であつたことを一千年後の我等に暗示してゐるわけである。これと反対に古き廢れゆく文学たりし旋頭歌は、最後まで均等美感にしがみついてこれと抱き合ひ心中をして滅びた。

これ等に比べて、長歌の場合はなかなか面白い。——長歌を我が葉籠中のものとなして自由に駆使した憶良や蟲麿にあつては、普通の対句ですら極ごく稀である。まして謂はんや対句序詞（比喩）の如きがどうして見られようか。彼等は対立感の如き靜的均勢を捨てて後述の進行型によつて自己にふさはしい表現をどし／＼生み出して行つた。これが奈良朝の新風長歌であつた。

しかるに同じ時代又はそれ以後に住みつた長歌につたなく、ただ藤原京以前の対句的長歌の後だけを追ひかけた車持千年や山部赤人、又大伴家持などは、つひに古き対句長歌——時代錯誤的長歌の

域を離れ得ずに終つたのである。

これは要するに、文学も美術も原始的な左右均整の静寂美から、自由に内容に従つて表現を取捨してゆく型へと移り変つたことが、日本古代の芸術各分野に勃興した美の進展だつたのである。

(十三)

この(丙)相對型と相反するものとして、対立させずに次へ次へと推し進める敘述法がある。これに仮に「進行型」の名を与へてもいい。(甲)・(乙)・(丙)の外に立つものだが、特に(丙)のアンチ・テーゼと考へればよく。

案ずるに後世の和歌に短歌は皆この型だから、古代和歌の特徴形式としては、(甲)・(乙)・(丙)三種を主流と見なし、「進行型」を補助的に考へてもいい。

この形式は、歌意が先へ先へと進み行くやうな構成法によつて作られた作品である。これは旋頭歌にはその歌体の特色と反するが故に、極めて少ない。反対に短歌には大体に於て、第一句から結句へ向つて敘述が進行して行くといふのが通常見得る姿である。従つて旋頭歌の場合と反対に、短歌といふ歌体は、この進行型の意識をもつて作品の美感の中心となしたといへる。

だからしてこの形式は、古代の三歌体中旋頭歌が最も微弱で、短歌に於て最優盛であつた。さうして次の平安朝には旋頭歌の如きは消滅してしまつた。——といふ事は、古代和歌の歴史的推移が相對型から進行型へ向つて進み行く態勢にあつた事を物語つてゐるわけである。總じてこれらの場合、相對型と進行型とは相対抗する性

格と知るべきである。

長歌にあつては、事情が複雑で、或ひは(A)一首全体が進行型となるものがあり、或ひは(B)相對型と進行型とを併用する場合がある。例へば藤原宮の役民の歌(150)は、木材を近江から大和まで運搬する順序に従つて、長歌内容の敘述が進められてゆく典型的な進行型の長歌で、一首全体が進行型で終始してゐる。

これを人麿を例にして言ふと、阿騎の野に日變の皇子の御跡を慕ふ旅の長歌(145)や石見国から妻に別れて上京する長歌(213)は、明白に進行型である。

憶良で言へば、世間の住り難きを哀しめる歌(580四)、鎮懐石の長歌(581三)、好去好來の歌(589四)、古日を弔む長歌(590四)の如きは、皆進行型の敘述方式である。

蟲鷹にはこの型式最も多く、浦島の歌(917四〇)、真間の手見名の歌(918〇七)、菟原処女の歌(918〇九)等用例数々有る。

この種の作品を見ると、当時の作家が、長歌の構成を進行的に築造する事に喜びを感じてゐた事がすつかり分るのである。

さうして、(B)進行型と相對型の併用といふのは、人麿が、近江の荒都の長歌(129)に於て、全体の三分の二を、歴史敘述に費して進行型に作り「天皇の 神の尊の」あたりから下を、現在の廢都の相對型描写に変へてゐるが如き、これである。

(十四)

これらと別に、この進行といふ型式には(C)空間的進行内容のもの

と①時間的進行内容のものとの二種あるといふ問題もある。例へば、右の藤原宮の役民の歌や、入麿の安騎野の長歌の如きは明白に空間的である。土地を次から次へと移動しゆく事によつて進行型表現が成立してゐる。

次に①時間的進行型といふのは、憶良の鎮懐石の長歌(5八二三)・好去好來の歌(5八九四)・古日を弔ふ長歌(5九〇四)の如きものである。

この場合①②の別が作品の意味内容と不可分に密着することが少なくない。例へば、入麿の石見園から上京の長歌や、旅の短歌連作讃岐国の狭岑島の死人を悼む長歌(2二二〇)は当然②の空間的進行型である。それから道行文的表現をとる長歌では例外なしにこの色彩が著しい。反対に入麿の高市皇子の大挽歌や、近江菟都の長歌(1二二九)では歴史的敘述が入り、その中核は①の時間的進行意識だと見るべきである。実は旅行の歌などは①②相合はさつて空間時間的進行型といふべきかも知れない。

転じて高橋蟲麻呂を見るに、蟲麻呂は、この時間の推移と、伝説内容の發展とを、実に巧にマツチさせて表現したからこそ、浦島の歌(9一七四〇)や菟原処女挽歌(9一八〇九)の如き各伝説歌を得たのである。其他ではまことに時間の浪のまにまに事件の展開が推移してゆく。彼が長歌の時間性に実に敏感な作家だつた事がわかるのである。これに比べると赤人は、真間の手見名挽歌(3四三一一四三三)では、伝説内容の時間を追ふ展開も無いし、手見名の當時と作者の現在との時間差も充分に提示し得てゐない。飛鳥の古都の嘆かひも、時間推移の駆使がもつと巧妙だつたら、もつと勝れた懐古歌になり得たらうにと惜しまれる。

それから、この二型式の特殊な種類として、短歌の教首或ひは數十首を集め連ねて、それによつて集團的進行感を、ごく効果的に表現した例がある。ここでは、①②両要素を併用して成功してゐる。

例へば入麿の明石海峡を過ぎる短歌八百(3二四九—二五六)の感銘は、空間と時間感覚と共に進行させるが故に、ダイナミックに強い。入麿が、長歌短歌を問はず、流動し躍進する表現を好む一面が分り、この点でも彼がデイオニソス作家であつた事を、明瞭に物語つてゐる。——更に別の例を言へば、卷十五の前半を占める、遺新羅使歌群(三五七八—三七二二)も亦、旅程の進行に随伴して土地も移行し、時間も成長してゆく。所詮は「進行流転の文字」であり、①②二型の綜合撰取である。

## 十五

ところが、世はまことに広い。ここに、この進行型を鮮やかに破つた二名手がある。懐良と旅人である。

懐良の「令反感情歌」(5八〇〇)「貧窮問答歌」(5八九二)を注視すると、ここには理論の展開が有るだけで、時間の進みといふものは微塵も無い。彼の頭で考へた、異俗先生や貧窮の人をめぐつて理論的敘述が次々にくり広げられてゆくだけである。長歌の初めと終りで、時間に差があるといつた気配はいささかも無い。まして況や場所の推移などは、思ふだに無駄である。貧窮問答歌の如きは、表現形式からすれば貧者とより貧者との相對型を採用したと言へるがここには特に、その内容の無時間性、超推移性を注意したのである。懐良は複雑な作家で、一世間の住り難きを哀める歌(5八〇四)「好去好來歌」(5八九四)「男子名は古日を恋ふる歌」(5九〇

四)では充分な時間型の敘述を採用し、その活用によつて作品を活き活きと生かしてゐる。それでゐる一方にかかる無時間長歌を作るのである。その複雑さに驚かされる。

而して、この無時間の「長歌が、万葉に類例無き、思想・作品である事に注意を払ひたい。觀念の歌なるが故に、地域や時間の進行が現はれない——現はす必要がない」とわかる。するとここに、人麿とは反対の意味で内容と表現との不可分の必然性を発見するのである。

今一人の作家旅人は、「酒を讀むる歌(3 三三七——三五〇)」で彼の特色を提示する。これも一種の思想歌である。従つて、第一首と最後の歌とは時間的にも空間的にも同じ段階にとどまつてゐる。而も面白い事には、旅人にあつては、たとへ旅に出ても、旅を時間を籠めて、文学化するなどは、好ましくならずと見てゐたらしい。彼に唯一の長歌がある。吉野從駕の長歌(3 三一五)である。これはただ離宮が今後も永く続くだらうと一通り述べてゐるだけである。離宮の歴史に觸れて人麿のやうに深く嘆いたりはしてゐない。九州からの帰途瀬戸内海の旅では、望の木を見て妻をしたふ恋歌は作つても、土地の変化、推移も写し出すことはしなかつたらしい。この人は松浦河に遊ぶライクシヨンの短歌連作(5 八五三——八六三)でも、今を歌つて過去を歌はず、土地の推移に心を踊らす事をいさぎよしとしない。

斯く、進行色を拒否しつつ、それでゐる作品そのものは、それぞれ綾ある色香を放ち、とりどりに読む人の感銘をそそつてゐる。

## (十六)

——かうしてみると、対立型・進行型といふ事が、極めて意義深

い二つの美の範型だと認めざるを得ない。それはまことに、時代の芸術の凡ゆる層に貫通する、美の根本型である。両者の差は、歴史的に現はれては、時代による美の好みをあらはし、個人に現はれては、作家の個性の意味深さを暗示してゐる。

唯今の万葉学界は、かういふ表現形式の研究に熱意を示してゐない。特に、長歌形式の究明に怠惰である。

だが、筆者の如きの小文でさへも、それが各種の問題を包蔵し、美意識論として、はた又作家論として、若干のいささかの貢献は果し得てゐはしまいか？ 作家論の如きも、表現形態などに一々証点を求めて推論してこそ、帰結の正確が一段と完備されるのではあるまいか？ 筆者は、この拙文などを踏み台として、より優秀な表現研究の抬頭せん事を、ひたすら期待してやまない。

唯一言、老邊言を附加すれば、今日の長短歌の表現研究は、橘守部の長短歌論や小栗重年の長歌研究のやうに、表現形式の機械的な分類や、事実の教字的報告に終つてはなるまい、といふ事である。それは飽くまでも骨格と考へて、その上に肉附けし、作家論の血を通はせるといふ事が、新たな研究分野として登場せねばなるまいと考へる。

本稿と併せて筆者の「著名歌人・無名歌人(創元社、万葉講座第四卷)」「重複する表現研究(金田一博士記念論文集)」を、御參鑑願へれば幸甚である。尙、右の「万葉講座第三卷(十一月発行予定)」には、越沢洋氏の「万葉表現の研究」が載る。この若き研究者の努力を、御味読願ひたいものである。

(完)