

古代の歌のシンボルとイメージ

鈴木日出男

一

詩歌の表現のありようを解き明かすのに、よく用いられる用語の一つに「イメージ」がある。そのごく普通概念としては、心のうちに形象される形姿、映像、ぐらいの意であろう。詩歌におけるそのようなイメージは、当然のことながら、言葉の機能によつてのみつくり出されるのである。また言葉には、その機構の一つとして、「シンボル」の作用がある。ある意味を表す記号、象徴、ぐらいの意である。もちろん、言葉じたいがシンボルそのものと考えられることもできるが、通常は任意の言葉が特定のものを呼びおこす機能、ぐらいの意であろう。特定の連想作用を促す記号である。もとより、イメージにしてもシンボルにしても、言葉だけに限ったことではなく、感覚的には表象一般に及

んでいる。しかし、言葉によるほかない詩歌表現においては、イメージをつくり出す言葉と、シンボルとしての言葉とが、たがいに異なる機能を發揮しながら、表現機構の二つの極を成しているといつてよいのではないか。

ここで、同じく「鳥」を詠みこんだ名高い万葉歌二首を例に考えてみよう。(a)は山上憶良の貧窮問答歌の反歌、(b)は山部赤人の吉野従駕歌の反歌である。

(a)世の中を憂しとやさしと思へども飛び立ちかねつ鳥にしあらねば
(巻5・八九三)

(b)み吉野の象山のまの木末にはここだも騒く鳥の声かも
(巻6・九二四)

(a)は、つらく身のやせる思いから現世脱出を願つてもみることが、しよせん人間は鳥ではないのだから飛び立つことはできない、という歌である。ここには、天地の間を自由に

飛翔することのできる鳥への憧れと、逆に飛翔など叶うはずもない人間の現実への凝視とが併存している。特に、貧窮の現実を絶望的に歌う長歌の文脈の延長上にこの反歌が定位していることを考慮すれば、明るく楽しげな鳥たちの飛翔の映像とは対照的に、人間世界の現実の悲しみがきわだてられていく。もとよりこの歌では、下の句の鳥の飛翔する映像よりも、上の句の「世の中を憂しとやさしと思へども」の、抽象的な表現に重点が置かれているといつてよい。「憂し」は現世に対する厭わしい心を言い表し、「やさし」は男子一生の生き方としての恥ずかしさを表している。すなわち、仏教的な観点から自己を否定的にとらえるのみならず、儒教的な観点からも自己否定的になっているところが、いかにも憶良らしい独自の倫理的な表現になっている。その冷やかなままでに理性的な詩性の鮮明さに比べると、他方の「鳥」の歌の広げる映像性は具象的な鮮やかさに欠けていよう。その「鳥」はせいぜい、神慮にいだきとめられながら天地間を飛翔するもの、ぐらいのやや抽象的な象徴性にとどまっているといつてよいだろう。「鳥」という言葉そのものが、そのような観念を象徴するのは、おそらく集団的な信仰上の、あるいは倫理上の心性を背景として、そうした観念が人々の間に一般的に共有されていたからだと思われる。この歌は、共同的な象徴性をとりこむことに

よって、逆に個人の独自の詩性をゆたかに実らせているのである。

他方、赤人の(b)の歌では、「鳥」という言葉じたいの象徴性が後退するのとさしかえに、「鳥の声」という言葉がつくり出す固有の映像が前面におし出されてくる。ここでは、「ここだも騒く鳥の声」と喧噪さをいうことが、かえって風景の静寂さをきわだてることにもなる。それというのも、吉野山地全体を鳥瞰する広大な視界からしだいに焦点が絞こまれて、ついに梢の「鳥」の声にまでいたる漸層法的な視点の移動に、逆説的な効果もたらされる。つまり、鳥たちの騒がしさが、吉野地方のほんの一隅にしかすぎないという設定から、広大な空間の森閑さがおのずと表現されるのである。近景としての象山の、その梢の鳥の声々をその鮮明な焦点として、吉野の山々の容姿が漠然とした遠景としてその背後におしやられる。そうした遠近法的な構図と、「騒く」という聴覚を逆説的に用いる手腕とがあいまって、静寂さをたたえた吉野山地の風景に固有の奥行を与えている。また、「鳥」の象徴性が風景の背後におしやられているとはいえ、その静寂の風景には神秘的なものを加味しているともいえる。

右の二首において、歌中の事物現象をさす「鳥」という言葉が、あるいは共同の意味を象徴し、あるいは個人的な

固有の映像を形象することになる。これは冒頭に記した、シンボルとしての言葉と、イメージをつくり出す言葉との関係にほかならない。歌は、その言語機構の二つの極の間で揺れ動きながら、その表現の形姿を確保するということである。右の二首の例でいえば、(a)の歌がシンボルの極に近寄っているのに対して、(b)の歌が逆にイメージの極に近接するところで、それぞれの歌が形象されている。

二

ここであらためて、歌中において象徴作用を促す言葉の機構を考えてみよう。そのようなシンボルとしての言葉が、じつは記紀の歌謡に多くみられる。たとえば『古事記』中巻、神武の死後、タギシミが異母第三人を殺そうとするのを、その三人の母であるイスケヨリヒメがそれと知って皇子たちに彼の謀略を報せるべく詠んだ歌二首。

佐韋河よ 雲立ちわたり 畝傍山 木の葉さやぎぬ
風吹かむとす

畝傍山 昼は雲とる 夕されば 風吹かむとそ 木の
葉さやげる

物語の文脈の流れから、これらの歌の「風」がタギシミの謀反を諭える言葉になっているのは明白である。畝傍山の木々の葉がざわめくのを根拠として、その方角から風が

襲つてきて、平和に治まっている佐韋のあたりを荒らしてしまふぞうだ、というのは、何よりも、謀反事件の出来を危惧していることになる。右の二首では、木々の葉を騒がす「風」が謀反の騒然さの比喩であるのに対して、一面に立ちのぼっている「雲」は、平和に治まっている世の中の穏やかさの比喩になっている。このような比喩が比喩として成り立つのは、「風」なり「雲」なりが共同のシンボルとして人々に了解されている言葉だからである。

詳細は別稿（『王の歌』第七章）によりたいが、古代において「風」が、神慮などによる超越的な力を象徴していたことは、祝詞「龍田風神祭」の、龍田の神の吹かせる荒々しい風や、祝詞「六月大海祓」の、天つ罪・国つ罪の諸々を消え失せさせた科戸の神の風などによっても知られよう。また、「雲」の穏やかに立ちのぼることが、平和に治まって繁栄することの象徴であることは、スサノオが須賀の地に新妻を籠らせるべく宮殿を建てたところ、そこに雲が立ちのぼったとして「八雲立つ 出雲八重垣 妻籠みに 八重垣作る その八重垣を」（古事記・上）と歌ったことなどからも知られるとおりである。

右の二首は、一見するところ詠物・叙景の歌という印象を与えがちである。しかし、これが物語の文脈に呼応して、タギシミの謀反を報せる歌であると容易に解すことがで

きるのは、「風」や「雲」が、人々に了解されうる共同の象徴の言葉だからである。

このように歌中に定位するシンボルとしての言葉が、おむね事物現象を表す言葉であるという点に、まず注意されるであろう。けつして、人間の行動や心情などを表す言葉などではなく、人間をとりまいて自然環境など外在的な物象を表す言葉が象徴作用を促すのである。

ここで想起されるのは、文学と環境の関連のなかで記紀歌謡の特性を論じた高木市之助氏の一連の論考である。早くに、「時に戦ひ時に耕し、又時に猟し時に漁した上代人の実生活はその情感が生活象徴として表現に参与してゐる場合が多」いことを指摘していたが（『吉野の鮎』）、後年には、「環境をそのまま全体として自分達の文学へ採りあげる事が出来ず、辛らうじて、その一角をものとして切取つたとすれば、それは手法としては象徴の一步手前にある譬喩であり、ものとしてはかうした環境の最も主要な構成要素ともいふべき草木と鳥類とでなければならぬ」とも論じている（『日本文学の環境』）。ここにいわれている「実生活はその情感が生活象徴として表現に参与」すること、あるいは「手法としては象徴の一步手前にある譬喩」という観点が、古代歌謡の言葉の機構を考える上で重要な手がかりを与えてくれるであろう。

シンボルとしての言葉は確かに、歌の表現の文脈上では、広義の比喩の機能を發揮することになる。それというものも、その言葉が事物現象を示す言葉だからである。確かなものであるがゆえに、もう一つのものとの比喩になるということではないか。そのことは、いささか飛躍しようだが、これもまた広義の比喩といつてよい枕詞の場合とつきあわせてみると、いつそう考えやすくなる。

たとえば、「ぬばたまの」という枕詞の「ぬばたま」はもともと、黒い珠のこと、一説には黒いヒオオギの実ともいわれる。その漆黒の色彩が、被枕としての「黒」「夜」「宵」などにかかつていく。これは、文脈上のかかり方からしても広義の比喩の機能といつてよいだろう。同様に、「たらちねの」という枕詞は「垂ら乳ね」、土偶などにもみられるような豊満な乳房をもつた女性を意味する。子を産み育てるのいかにもふさわしい女性であるとして、被枕の「母」にかかつていく。古来の枕詞には意義不明の例も少なくないが、基本的には明確な事物現象を表す言葉だといつてよい。その明確なものを示す枕詞とそれのかかつていく被枕との関係は、類同の質を言い表す言葉の重畳としてつながっているとも、あるいはそのことの延長上から、類同の事象について角度を変えて言い換えている、とも説明できるであろう。それとともに、文脈上は、枕詞が被枕

に対して広義の比喩にもなっている。そのことは、枕詞の多くが「……の」の形式で組成されている点、あるいは、その形式によらぬ場合でも、……のような、……のように、ぐらゐの意味を機能させる文脈になつてゐる点からも、うなずかれるはずである。そのように枕詞が文脈上、比喩の機能を發揮するというのは、何よりも前記したように、その枕詞じたいが明確な対象物としての事物現象をいう言葉だからである。確かなものが、それゆゑに、もう一つのものゝを連想させる、というふうにある。「ぬばたまの」↓「夜」、「たちねの」↓母、とあるのは、「ぬばたま」「たちね」の方が、抽象的な「夜」や「母」よりも明確な対象物だからである。

このようにみてくると、人間にとつて外在的な存在である事物現象を表す言葉は、時にはそれじたいが任意の意味を喚起させる象徴であつたり、時には比喩の文脈を形成したりもする、ということになる。もちろんこの二つは、言語の機構と機能において次元が異なるのであるから、しばしば、象徴的作用を發揮するとともに比喩の文脈をも形成する。前掲の『古事記』の歌の「風」や「雲」も、神慮のシンボルであるとともに、異変や平穩の比喩ともなつてゐる。

それにしても、人間ならざる事物現象を表す言葉がなぜ

象徴性を帯びてシンボルの言葉になりうるのだろうか。ここで参考になるのは、神楽の採物である。平安時代半ばには整備されていた宮廷神楽の次第によれば、庭燎をたいて神の降臨を準備する次の段階に、その採物が行われる。これは、人長と呼ばれる者が、神の憑代である採物を手に持つて、いよいよ神が来臨したことを証す段階である。ここで採物とは、神・篠・杖・幣・弓・劍・葛などさまざまだが、その採物こそが神と人間をつなぐ明確なものである。単なる植物としての神や篠ではなく、降臨の神の証、神意の象徴としての言葉となつてゐる。その採物の段階で詠われる神と篠の歌をそれぞれ一首ずつ掲げてみよう。

(a) 神垣の 御室の山の 榊葉は 神の御前に 茂りあひにけり 茂りあひにけり

(b) 篠分けば 袖こそ破れぬ 利根川の 石は踏むとも いざ川原より いざ川原より

(a) は、『古今集』神遊びの歌(巻20・一〇七四)や『梁塵秘抄』二句神歌(四四八)にも短歌形式としておさめられているところからも、代表的な神祭りの歌とみられる。一首は、榊の葉の繁茂への讚美を通して神を讚えようとする歌であるが、その「榊」は常緑樹の総称で、生命力の象徴となつてゐる。神域の境界に植えられてゐる点からも、いかに神秘的な神の力にあずかる生命の力として、人々か

ら受けとめられていたことがわかる。神楽の採物には、このような神聖の植物などが、神の降臨の際の標識となりうるような物として選ばれていた。採物としてのそれらの言葉もまたすべて、神に関わる連想を促す象徴として、人々に共有されていたのである。

他方の(b)の「篠」も同じく神聖な植物で神慮を象徴する言葉ではあるが、歌そのものは前者と異なつて、『万葉集』相聞歌(13・三三一、13・三三二、14・三四一三、14・三四二五など)と同一発想の伝承歌と思われる。すなわち、男が夜の暗闇に川の向こうから現れて女に逢いにやってくるという発想の歌であるが、これを神楽歌としての文脈に即してみると、夜の男の妻問いの発想が稀なる神の来臨の発想に転用、神と人の出逢いを男の妻問いとして擬制的に表現した歌であるとみられるのである。妻問いの男が川辺の篠をかき分け、その篠で袖を破いたというのが、そうした篠が採物の神の憑代としての「篠」である。万葉伝承歌の恋歌に、神慮を象徴する言葉を加えることによつて、神祭りの歌へと転用したことになる。

採物の「物」が神慮を象徴する明確な事物として人々に了解されるのは、それが共同の信仰の場で神と人とを媒する事物として儀礼化し秩序づけられているからである。そして、その「物」を示す言葉が象徴性を帯びてくる。逆に

いえば、信仰などで支えられている特定の共同体なり集団なりが、言葉に象徴的な意味を与えている。したがつてシンボルとしての言葉は、特定の文化圏内でこそ成り立つのであり、集団的共時的ではあつても、必ずしも普遍的通時的ではない。前掲の高木論文に、「実生活はその情感が生活象徴として表現に参与」するとか、「手法としては象徴の一步手前にある譬喩」とか説かれ、ことのほか慎重で微妙な論述になつているのも、おそらく古代の共同体的な集団性が念頭にあるためであろう。ただし、後者の「象徴の一步手前にある譬喩」の「象徴」は、いわゆる気分象徴ぐらいの意味であろうか、小稿という象徴とは異なる概念である。

さきに枕詞との関連についてもふれたが、その枕詞は、「たちねの母」のように、被枕との承接関係がきわめて固定的である。また被枕になりうる語も、野放図に選ばれているのではなく、畏怖すべきもの、崇高なるもの、驚異的なるもの、偉大なるもの、美しいもの、大切なものなどに限られているのであり、そこに共通の倫理観なり価値観なりが作用している。このように限定された用法や観念を綜合して考えれば、枕詞もまた、特定文化圏内ではごくまれた集団の約束ごととしての言葉であつたとみられるのである。

三

初期万葉の有間皇子の辞世歌をとりあげてみよう。ここで「物」がどうに詠まれているかに注目したい。

磐代の浜松が枝を引き結びま幸くあらばまたかへり見む

家があれば筈に盛る飯を草枕旅にしあれば椎の葉に盛る

(巻2・一四一一二)

前者では、生命の力を暗示する常緑の「松」をとりあげ、それを結び松にしたという。植物の葉や枝を結ぶことは古代の予祝儀礼の一つと考えられる。ここでは、九死に一生を得て処刑から逃れることができたなら、と切実な願いが言いこめられている。また後者では、飯を何に盛つて食するかという、あまりにも日常的些事を顧みることを通して逆に非日常的な刑死の重大さがきわだてられている。「椎」については、葉の小さな椎に飯を盛る不都合さが、古来不審とされてきたが、この「椎」も常緑の高木であり、やはり生命の力を象徴する言葉としてとりこまれていると理解すべきであろう。これら二首は、直前に迫まった死への自覚から逆に、日常的には無自覚になりがちな生命の尊厳さを、あらためて感動的に歌いあげている。その感動表現に根拠を与えているのが、常緑の「松」や「椎」という象徴

的な言葉である。集団内ではぐくまれてきた、いわば約束ごととしての言葉が、死を直前にした者であるだけに、生命の力を切実に自覚させることになる。それが、この歌におけるシンボルとしての言葉の役割である。

辞世の歌をもう一首掲げよう。同じく刑死に処せられた大津皇子の歌である。

ももづたふ磐余の池に鳴く鴨を今日のみ見てや雲隠りなむ

(巻3・四一六)

処刑を直前にひかえた者の歌とはいえ、前掲の有間皇子の切実な直情の表現に比べると、いかにも調和のとれた抒情表現になっている。それは、外在的な物は物でも、「ももづたふ磐余の池に鳴く鴨」というように、それが一続きの風景として歌の表現の前面にせり出しているからである。この「鴨」には、鳥一般のもつ自由な飛翔という象徴性がなくもないだろうが、それよりも、左注に「朱鳥元年冬十月」とあるのにふさわしく、渡り鳥の飛来する初冬の光景が具体的に描かれているという点に重みがある。池のほとりの草葉も枯れはじめ、滅びの季節へと向かう時節に、新たな生命としての鴨が渡ってくる、その生命の声を聞きおさめて自分は死へと向かっていく、というのである。一首の映像が鮮明であるかどうかは、単にその風景の叙述じたいの生彩さだけにとどまらず、それが心情叙述などどの

ように関わって一首としての構成を形づくっているか、の点にある。この場合でいえば、右のように解される初冬の池辺の鴨のいる光景が、下の句の「今日のみ見てや雲隠りなむ」の心情語句に、かけがえない関係として連接している。しかも、風景のなかの「鴨」が、死を意味する「雲隠りなむ」と、言葉の上で緊密に照応しあってもいるのである。なお、その「雲隠る」を死の敬避表現とみて、この歌を他者の作の伝承歌と解しても、同じことである。

右の歌ではこのように、外在の事物現象を示す言葉が、歌のなかに統一的な風景としての映像をつくり出している。これは、任意の言葉が特定の観念を喚起するような象徴やシンボルの機構の次元ではない。外在の物象という明確な「物」を根拠として、固有の映像やイメージをつくり出す機能の次元である。このような歌中のイメージの造成は、共同的な言葉としてのシンボルとは対極的に、あくまでも作歌主体の個別的な構想力にあずかっていると考えられる。右の歌に即していえば、風景の叙述を心情の叙述にかけがえなく有機的にかかわらせることを含めての構想力である。「物」をいかにイメージの文脈に転位させるかということと、その個別的な構想力が発揮されるということである。歌にとつてのシンボルとイメージにも、集団性と個性の対極的な相違があるとみられる。

もとより『万葉集』の歌々では、その「物」がじつに豊かなイメージを多様につくりあげている。一首一首の歌々が、それぞれ心のうちに形象される形姿を、明確な風景として映像化しようになる。それは、「物」の視覚的な明確さと同じように、歌のイメージも鮮明な映像として定着するということである。冒頭に掲げた赤人の「み吉野の……」の歌が典型的にそうであるように、たとえ「聞く」などの聴覚その他の感覚をとりこんでも、それが最終的には視覚に転じながら視覚的に統一されていく。「物」のイメージは、視覚的な映像として言葉に定着し、一首の歌としての構成を実現するのである。

周知のごとく、『万葉集』のいくつかの巻々では、その「物」の詠まれ方について、「寄物」「詠物」の二つの分類を試みている。前者は「寄物陳思」ともいわれ、文脈の組成という点からいえば、心情を表す叙述と物象を表す叙述とを対応させて一首を構成する表現方法である。それに対して後者は、主に天然自然を対象としてその物象そのものの様相を詠むべく一首を構成する方法である。この二分法は、万葉和歌の表現方法のあり方を考える上で、きわめて有効な手がかりを与えてくれる。

右の二つのうち、前者の「寄物」型が最も古く詠歌の主流をしめていることは、その形式じたいが記紀の歌謡とも

つながり、しかも『万葉集』での用例が圧倒的な多量に及んでいる点からも明らかである。膨大な歌数にのぼる「寄物」型のなかでも、特に注目されているのは序詞を含んだ歌の多さである。序詞を構成するのはほとんど外在の事物現象に限られるという点に、あらためて注意される。それが、心情叙述の本旨へと直接していくのである。

夏野行く牡鹿の角の束の間も妹が心を忘れて思へや

(巻4・五〇二 柿本人麻呂)

夏の野の茂みに咲ける姫百合の知らえぬ恋は苦しきものそ
(巻8・一五〇〇 坂上郎女)

前者では「牡鹿の角の」までが、後者では「姫百合の」までの序詞は、単に本旨部分を導き出すための補助的な叙述などという性格のものではない。二者は論理的には不離不即の関係にあるが、一首全体の脈絡には感情の流れが貫いている。前者の歌では、夏の陽光に照りかえされる草原、そのむせかえるような草いきれの中を牡鹿がかけめぐっていくという物象叙述が、重苦しい恋の感情を鮮明な映像としてかたどっている。また後者の歌では、むせかえるような夏草の繁みの中にひっそりと可憐な彩りを見せている姫百合の花は、そのまま秘めた恋に苦衷をかみしめる女はなやいだ心につらなっている。

こうした序詞の歌では、自然の物象も恋の心情も、事実の模写などではもちろんなく、あくまでも一首の和歌としての言葉に転移された表現を形成している。風景として描かれる序詞の物象もじつは本旨の心情に枠どられ、逆にまたその心情も風景によって映像化されている。そして、下の句の本旨部分の心情表現がやや類同的ではあっても、それが上の句の映像性によって個別化され、一首全体としては心情の一回的な映像化を果たそうとするのである。

序詞の映像がそのように一回的であるというのは、作歌の主体に即していえば、何よりもその個別的な構想力にあずかっている。これが、前記した枕詞との根本的な相違でもある。枕詞の場合、言葉の共同的な象徴性と深く関わった、集団のなかで了解される類同的な言葉であることを基本としている。ところが、次のような例では、同じく枕詞とはいっても、必ずしも集団的類同的であるとはいえない。

浅茅原つばらつばらに物思へば故りにし郷し思ほゆる

かも
(巻3・三三三)

作者大伴旅人が大宰府にあつて、はるかに故郷飛鳥を憶う歌だが、枕詞「浅茅原」が同音繰り返して「つばらつばら」にかかつていく。この「浅茅原↓つばらつばら」の承接関係の枕詞は他に例がなく、この作者の独創である。他人には雑草の疎生にも似てほとんど価値のないような回想

も、自分にはいかにも指折り数えられる大切な思い出として胸にこみあげてくる、ということであり、「浅茅原↓つばらつばら」の物象は、短小の歌句ながらも、鮮明なイメージを独自につくり出しているのである。歌の表現構造じたい、「寄物」の範疇に属してもよいような歌である。こうした序詞に近似したような枕詞は、共同的であるよりも、きわめて個別的存在である。万葉時代も後期にいたると、イメージにかかわる新しい枕詞も用いられるようになる。このような斬新な用法の例が、逆に枕詞の本来の意義が何であるかを考えさせてくれよう。

「寄物」型の歌は、もちろん序詞の歌にだけ限ったことではない。前掲の大津皇子の「ももづたふ……」の歌などもその一例であるが、さらに幾首かに即してみよう。

(a) 君待つと我が恋ひ居れば我が宿のすだれ動かし秋の風
吹く
(巻4・四八八 額田王)

(b) 近江の海夕波千鳥汝が鳴けば心もしのに古思ほゆ

(c) うらうらに照れる春日に雲雀上がり心悲しもひとりし
思へば
(巻3・二六六 柿本人麻呂)

いずれも『万葉集』を代表する名歌である。(a)の額田王の歌では、上の句の恋の感情を直接にいうあたりは類同的な歌句であるが、下の句の物象叙述と対応することで、きわ

めて抒情的な詩情をつくり出している。秋の宵の恋の物思いが、すだれを揺り動かす秋風の情景をとらえるところから、恋人の来訪を予感する心ときめきが歌われている。

(b)の人麻呂の歌では、下の句の「心も……古思ほゆ」は、特に官人たちの作によくみられる類句で、往時への懐旧の心をいうきまり文句である。ところが、「近江の海」「夕波」「千鳥」と体言をたたみかけ、さらに「千鳥」に「汝が鳴けば」と呼びかけるという構成が、この歌固有の詩情を生み出している。「夕波」という時間帯を含んだ造語も、夕陽にきらめく湖面を思わせながら、懐旧の情と湖畔の景とをつなぎとめている。

また(c)の家持の歌では、文脈が「雲雀上がり心悲しも」とあり、「上がれど」とか「上がれば」とかになつていない点が微妙である。春日のうららかな景と心の内の暗鬱さが対等に照応しあっているだけに、得体のしれない春愁の思いが抒情的にひき出されている。

このような歌々では、序詞形式としての制約から自由になつているためであろう、物象叙述がその個性の度合をいっそう強めて、独自の映像をいよいよ鮮明にしている。

作歌主体の構想力が、そのような心象としての風景を描かせるのであり、詩的なイメージがふくらんでいるのである。

他方、天然自然の物象だけを対象とする「詠物」型の歌

についても考えなければならぬ。冒頭に掲げた赤人の「み吉野の……」の歌もその典型的な一首であったが、ここではさらに家持の幾首かを掲げてみよう。

(a) 雄神川紅にほふ娘子らし葦付取ると瀬に立たすらし

(巻17・四〇二一)

(b) 珠洲の海に朝びらきして漕ぎ来れば長浜の浦に月照りにけり

(巻17・四〇二九)

(c) もののふの八十少女らが汲みまがふ寺井の上のかたかごの花

(巻19・四一四三)

(d) 朝床に聞けばはるけし射水河朝漕ぎしつづ唱ふ船人

(巻19・四一五〇)

(a)(b)はともに、春の出挙のために任国を巡行した折の作。

(a)は、雄神川が赤く輝いているが、少女たちが葦付(みるの一種)を採りに瀬に立つておられるらしい、ぐらいの意であろう。この「紅にほふ娘子」には、都の赤裳姿の女官たちという、もう一つの幻想の映像が重ねあわされているのではないか。「す」の尊敬表現もそのためであろう。望郷の念の去来する鮮烈なまでの映像であるように思われる。(b)の歌では、行動を示す「漕ぎ来れば」の語句の挿入がかえって、天空の月を仰ぎ見る夜の長浜の浦の景を純化したしたものにさせている。朝から夜までの航行の時間をとりこめているようでいて、そのじつ「長浜の浦」の月光に、

今現在の景の焦点が絞られている。

また(c)は、越中国分寺あたりの光景であろう。ここでは、大勢の少女たちの若々しい喧嘩を背景にしりぞけながら、景の中心に「寺井の上のかたかごの花」を据える。そのような遠近法的な構図によっているだけに、早春のみずみずしい息吹が静寂の一時いつときの美として形象されている。そして(d)の歌では、「朝床に聞けば」とあり、早朝の静けさの中を伝わってくる音のひびきが、はるかに遠い川の流れの景を思い描かせる。一定間隔の楫の音と舟唄の旋律が融けあって細く長くひびきつづける趣であり、はるかな距離を隔てながら、ついには朝霧のなかに消え入っていく射水川の清爽の流れを想像させるのである。

いったい、このような詠物・叙景の歌は、他方の寄物陳思の歌に比べると、その成立が遅く、せいぜい天平期ごろから盛んになる新しい詩歌であったと思われる。右の家持の作のような歌々では、風景を描くことだけで心を言い表そうとする。ここでは、作歌主体の構想力によって構成される映像が、鮮明な心象風景へと高められている。その鮮明さとは、主体の単なる意識にとどまらず、むしろ意識の底までを照らし出すことのできる鮮やかさということである。

万葉時代後期に盛んに詠まれるようになる詠物・叙景歌

のうち、特に注目されるもの一つに、巻八や十などにみられるような四季別の「詠物」の歌がある。四季に対する関心は、必ずしも初期万葉のころからは濃密でなかった。巻十の例を掲げよう。

(a) 冬過ぎて春来るらし朝日さす春日の山に霞たなびく

(詠露・一八四四)

(b) 朝霧の八重山越えてほととぎす卯の花辺から鳴きて越えけり

(詠鳥・一九四五)

(c) 秋萩の咲きたる野辺はさ雄鹿そ露をわけつつ妻問ひしける

(詠鹿鳴・二一五三)

(d) 夕されば衣手寒し高松の山の木ごとに雪を降りたる

(詠雪・二二一九)

右の例からもわかるように、『万葉集』の詠物・叙景歌は、どこかの場所の何、というように固有の土地柄にふさわしい物象に焦点を合わせたり、あるいは他の物象との組合せを通して特定の物象に焦点を合わせたりしながら、その歌に特有の構図をつくり出している。

(a)の歌では、春日山の霞に焦点を絞り、春到来の感動をその景の中心に集注させている。ここでは、霞が春一番の天象という観念も前提されている。 (b)では、遠くの朝霧に覆われた八重山や近くの卯の花を背景に、時鳥の鳴き声に風景の焦点が絞られる。また(c)では、野辺の鹿の動きや

鳴き声を、秋萩や露との組合せで鮮やかに映像化するとともに、「妻問ひ」の恋情によって風景としての枠組を画している。そして(d)の歌では、身近かな山麓の寒冷さを含めながら視界を拡げ、遠望される高松山の降雪に歌の中心点が置かれた風景になっている。

このように四季の景物が、特定の土地と結びついたり、あるいは他の景物と組合せられたりしながら、そこに季節の景観が固有の秩序をもった空間として構築されている。そのように構図を明確に枠どるところに、物象をイメージ化させようとする作歌主体の個別的な構想力が発揮されるのである。

ちなみに、このような万葉の四季別の歌の延長上に、平安朝和歌のいわゆる歌言葉の成立を考えることができる。歌言葉とは、景物の例でいえば、霞は春一番の天象、夏の時鳥は卯の花や橘と組合せられるもの、秋の萩は妻問ひの鹿と組合せられるもの、ということになる。あるいは地名の歌枕の例でいえば、吉野は雪深い山地、などというふうである。このように歌言葉とは、特定の物や観念と結びついて、特定の連想作用を促す言葉のことである。そのような固定した用法という点では、歌言葉はイメージであるよりもシンボルというのにふさわしい。しかし過往の古代的な言葉のありようとは異なっており、ここにはそれを支える社

会的な共同性集団性は存在しない。少なくとも共同的な信仰や倫理などとはもはや無縁になっている。もしもそれを支えているものがあるとすれば、万葉時代以来の、いわば歌々の累積、和歌表現の伝統であったとみられる。多様なイメージを豊かにつくりあげてきた歌の事物現象の言葉が、それじたい自立的に抽象化され記号化されることから、象徴としての言葉、歌言葉が成立するようになったのではないか。平安朝和歌の場合、信仰的倫理的な共同性を喪失させたかわりに、歌言葉という擬制的な集団性をかかえこむことによつて、言葉の象徴性を保ちえたということであろう。

このようにみると、冒頭にも記したように、もともと和歌の表現は本質的に、イメージをつくり出す言葉と、シンボルとしての言葉という二つの極の間に揺れ動きながら具体的な表現を実現させていることになる。その二つの極とは、個別的な構想力と集団的な規制力と言いかえることもできる。そして、そのイメージであれシンボルであれ、それを担っている言葉がいずれも、「物」をさす言葉であるという点は、いくら注意してもしすぎることはないならぬであろう。