

韻律が降りてくるとき

——実作者の立場から——

小島 ゆかり

初期万葉の歌人「額田王」について、私が専門的に知っていることはほとんどありません。ですから、このたびの大テーマである、額田王を対象とした歌人論は可能なのかという問題をどのように考えたらよいかよくわかりませんが、学生時代から三十年近く、継続的な作者であり読者である立場からの発言が、私の役割なのだと思います。本題に入る前に、一つ、前提としてご紹介しておきたい作品があります。

雨荒く降り来し夜更け酔い果てて寝んとす友よ明日あらば明日
佐佐木幸綱

皆さんもよくご存知の方、万葉学者であり現代を代表する歌人でもある佐佐木幸綱さんの作品です。

この歌は、一九七二年に刊行された第二歌集『直立せよ一行の詩』に収録されています。歌集巻末の「明日あらば

明日」二十八首の最後を飾る一首で、この連作は、お酒をテーマにした壮年の男歌。「月下独酌一杯一杯復一杯はるけき李白相期さんかな」という有名な作品が第一首目に登場し、さまざま酒の場面が作者の心理と絡み合いながら歌われてゆきます。中には、自分が酒を飲むと、逃げた女や逃げた詩が酔っ払う、という歌や、「さらば象さらば抹香鯨たち」と、滅びゆくものへの高らかな呼びかけもあって、なかなか楽しい一連です。

一方で、この歌にはちよつとしたエピソードが伝えられています。先の歌集出版の四年後、一九七六年の三月、佐佐木さんの結婚式の時、下句の「友よ」の漢字を朋子夫人の「朋よ」に書き替えて、升に鉄焼きして配られたそうです。どうでしょう。もし仮に佐佐木さんが古代の歌人で、資料が断片的にしか遺されていなかったとしたら、この歌は

大論争を巻き起こすのではないでしょうか。作品の制作年はいつなのか。酒の連作の中の歌なのか、おめでたい儀式の座興の歌なのか、それとも相聞歌なのか。もしや座興の歌に見せかけて愛を告白したのではないか、とも。

すると、思い出しませんか。額田王の蒲生野の歌、「あかねさす紫野行き標野行き野守は見ずや君が袖振る」を。題詞や注は、ある部分は事実かもしれませんが、その事実確認にあまり捉われ過ぎると、案外、歌の大事なところを見落としてしまう場合もあるのではないのでしょうか。

佐佐木さんの歌に戻ると、一首によく目を凝らし、よく耳を澄ましてみれば伝わってくるものがあります。この歌の「友よ」は、明らかに連帯としての親愛の呼びかけです。友情であつても恋情であつても、極端に言えば、壮年のいささか苦いロマンを共有できるすべての者への呼びかけとしてもいいのです。そしてその、恋や友情や酒をめぐる、孤独と連帯とが、初期の佐佐木作品の重要なテーマでもあるのです。こんなことを申したからと言つて、私は決して作品の背景に関する専門的な研究を軽んじているわけではありません。やはりそうした研究の恩恵を受けて、さまざまに古典の歌への扉が開かれるわけですから。ただ、実作者の私としては、なによりも歌そのものを読むことを大事にしたいということです。さて、ここからは今回のテーマに多少関わりのある話し

ができるかと思ひます。

固きカラーに擦れし咽喉輪のくれなゐのさらばとは永と
久はに男のことは 塚本邦雄

本年六月に他界された塚本邦雄さんの作品です。塚本さんは前衛短歌の旗手であつたばかりではなく、長年にわたつて短歌界のリーダーとして活躍されてきたたいへん大きな歌人でした。先ほど二人の先生方が、◇や□を用いて詳細に述べられた問題、つまり主体としての「われ」の問題ですが、私はごく単純に二つに分けて考えてみます。一つは「境涯を負つたわれ」。もう一つは「作歌主体としてのわれ」。ただし、「境涯を負つたわれ」は生身のわれとイコールではありません。詩歌が創作である以上、生身のわれ、等身大のわれがそのまま作品に映し出されることはあり得ないからです。あくまでも、生身のわれに近い「境涯を負つたわれ」なのです。塚本邦雄さんは、徹底的に「境涯を負つたわれ」を歌わなかつた人です。それは見事なほどに最後までその姿勢を貫き通しました。しかし一方で、この歌人ほど「作歌主体としてのわれ」を強烈に打ち出した人も珍しいのです。つまり、ほとんどの作品がすぐに彼の歌だとわかります。たとえば、ここにあげた作品を細かく見ていくと、「さらば」と「ことば」のバを重ね、「さらばとは」と「永久」のトワを重ね、さらに、「男のことば」のところはノ

を挟んでトコがコトにひっくり返る。しかも全体は「くれなるの」までがまるで有意の序詞のように働き、下句はこの上もなくインパクトの強いフレーズで一首をかつこよく決める。この凝りに凝った作り方はいかにも塚本さんのものなのです。うがった言い方をすれば「咽喉輪のくれなる」にすら、齊藤茂吉に強く執着した塚本さんの意識を感じます。このことを今度は部分的な表現に注目して考えてみましょう。たとえば次の馬場あき子さんの作品。

昏れ落ちて秋水黒し父の鉤かぎもしは奈落を釣るにあらず
や 馬場あき子

「もしはくあらずや」の部分がポイントです。「もしは」は、口語の「あるいは」に相当する表現で、「もしや」よりもさらに古風な言い回しかと思います。あまりにも典型的なイメージをもたらすゆえに、現代ではやや通俗的なニュアンスさえ帯びる「奈落」という言葉ですが、そうしたことを承知の上で、古風な物言いの中で独特の生かし方をするのが馬場あき子さんの歌のおもしろさです。それは、馬場さんが古典和歌のみならず、中世歌謡にも精通し、かつ能の専門家であることも無縁ではないでしょうが、加えて、馬場さんの天来の言葉運びの呼吸のようなものがあるかと思えます。「もしはくあらずや」とするから俄然、馬場さんのスタイルになるわけで、塚本さんや佐佐木さん

は同じ内容でもこういうふうには歌わないのです。

このような観点から考えると、「作歌主体としてのわれ」に着目すれば、さまざまな謎を残す額田王の作品論・歌人論も少しは見えてくるものがあるのではないのでしょうか。

そこで、実作者の立場から、額田王の歌とされる十二首に目を凝らしてみますと、ひとつ気づくことがあります。

あかねさす紫野行き標野行き野守は見ずや君が袖振る
実に優れた韻律をもつ作品ですが、その韻律を動かしてゆく重要なアクセントになっているのが、「は」「や」「が」つまり助詞の働きです。上句の弾みのあるリリズムを、「野守は」でせき止めて、さらに次のうねりを起こすわけです。これによって主語もばつと動き、そこをまた、すぐさま「や」を受けて「君が袖振る」という印象的なフレーズを際立たせています。つまり、助詞をアクセントとして、リズムをせき止めたり大きく動かしたりし、さらに文脈を飛躍させたり反転させたりする。これはなかなか斬新で見事であり、いにしへに恋ふらむ鳥はほととぎすけだしや鳴きし我が恋ふること

弓削皇子との贈答の一首ですが、先ほどあげた蒲生野の歌と、助詞による韻律の動きが酷似しています。もちろんそれぞれの助詞の役割は少し異なっていますが、全体の構

成の中では、主格の助詞である「は」と「が」が、「や」を挟んで、「は」「や」「が」十動詞の形で用いられ、やはりそれをアクセントとしてきわやかなリズムを作り、かつ文脈を潑刺と展開させています。

試みに、贈答の相手である弓削皇子の歌や同じ巻二のすぐ次に登場する、但馬皇女の歌、また女性ながら風格のあつる持統天皇の歌を見てみましょう。

いにしへに恋ふる鳥かも弓絃葉の御井の上より鳴き渡り行く
弓削皇子

人言を繁み言痛みおのが世にいまだ渡らぬ朝川渡る
但馬皇女

春過ぎて夏来るらし白栲の衣干したり天の香具山
持統天皇

三首とも助詞の用い方が比較的穏当で順直であることがわかるでしょう。但馬皇女の一首は額田王の蒲生野の歌と同様に、上句のリフレインが際立っています。それを受けてリズムも文脈もまっすぐに運ばれています。「あかねさす」の作品のような飛躍や転換をもつスタイルではありません。

もう一度確認しますと、先の二首で注目しました、助詞をアクセントとした言葉運びの鮮やかさはまことに独特で、同時代と思われる他の作者にはほとんど見られないものです。ですから、それが額田王かどうかは別にしても、少な

くともこの二首はたいへん優れた同一作者の作品に違いな
いと、私は直感します。

熟田津に船乗りせむと月待てば潮もかなひぬ今は漕ぎ
出でな

くそこし恨めし 秋山我れは

有名な熟田津の歌も、「と」「ば」「も」「は」と、助詞が細やかにまた大胆に働いています。とりわけ「は」に注目したいと思います。「潮もかなひぬ」と収めて、結句でさらに大きなうねりを起こす「今は」です。ここは内容から考えれば、「今や」でも「いざ」でも、あるいは「今」でもいいわけで、しかしあえて字余りでもって「今は」として強いアクセントをつけています。

そして強いアクセントの「は」というと、おのずから、次にあげた「秋山我れは」を思い出します。春秋の憐れを競う長歌の結句です。この長歌では、春の憐れにも秋の憐れにも傾きながら、一度は「そこし恨めし」と収め、あややはり春かと思わせておいて、いきなり結句で「秋山我れは」と逆転します。これは、活字でなく朗誦であった場合にいつそう場を盛り上げたに違いありません。この「は」もインパクトがあります。すると、ふたたび蒲生野の一首の「野守は見ずや」の「は」が、頭に浮かんできます。これら三つの助詞「は」は、いずれも一つの文脈を収めて、次の、リズムも内容も

ピークとなるべきうねりを起こすとき、いわば一首のきめどころに置かれています。

これまでの論点をごく大雑把に反芻してみますと、助詞をアクセントとした斬新な韻律によつて、作品に独特の展開をもたらした歌人、一首のきめどころにもっとも晴れやかなア音をひかせる主格の助詞「は」を好んだ歌人、そんな一人の歌人の姿（もちろん作歌主体としての）が私はぼんやりと見えてくるような気がします。

なお、三輪山の歌に特徴的な「も」の重複、宇治の宮の歌の結句にある字余りの「し」など、助詞をめぐつてさらへんに検証するべきかもしれませんが、ここまでの、より際立つた点をあげることで時間を費やしてしまいました。ただ、巻四の秋風の歌は、ちよつと私の手には負えません。これまで見てきた歌とは何か印象が異なるからです。

思えば、たった十二首の作品の範囲内で判断するのはずいぶん心許ないことではあります。しかしまた、たった十二首であるゆえに、もしそこに、なにがしかある共通のスタイルが認められるとすれば、わずかながら歌人論へ近づく道があるのではないかと考えます。

ようやくここまで来て、最後にたいへんおかしなことを言わなければならないのが恥ずかしいのですが、額田王と思われる古代歌人はなにゆえそのようなスタイルを選んだ

のかという問題。それがよくわからないのです。

たとえば、私自身についても、なぜ歌を作るのかと問われれば、好きだからと応えるほかありませんが、この場合の「好き」には説明しがたい何かがあるのです。一首一首の歌を作る段階で、アイデアやイメージや感覚や感情や、ばらばらにあるものを少しずつ整理し言葉を選び、推敲し推敲し意識を集中してゆく。大方の作品はそのどこかで断念を余儀なくされますが、ごくまれに、表現が向こうからやってくる時があります。韻律が降りてくる、というところから降りてくる時があります。自分の歌でありながら、韻律詩である形式の力が歌を作らせてくれる瞬間が確かにあるのです。リアリズムの作者もシュールレアリスムの作者も、前衛短歌の作者もただごと歌の作者も、等しくこの瞬間を知っているはずですから歌を作るのだと思います。創作である以上、作品のわれは生身のわれとは違いますが、しかし、肉体がなければ歌は生まれません。生身のわれに近い「境涯を負ったわれ」と創作意識の反映である「作歌主体としてのわれ」との混沌とした総体である「われ」によつて歌は作られ、同時にまた、個としての「われ」を越えた力によつて歌はもたらされるものでもあることを、最後につけ加えておきたいと思えます。