

# 近世文学表現史論稿

## 〈詩〉篇1 史的原論

青 木 正 次

当面する対象は近世詩としての〈俳諧〉と、その頂きをなす〈芭蕉詩〉の本質を撃つことにある。その作業は標題の通り、別に進行中である『浄瑠璃史論稿』(1)〜(6)〔「国文学雑誌」〕で扱っている、〈劇〉表現史を発生から近世劇の頂きをなす近松浄瑠璃まで視野に収めようとする仕事と、更に構想中の「近世散文表現史論」と共に合わせて、近世文学表現の構造的な総体に至ろうとするものである。

右のような関心の有様については正当すぎて取りつくしまもないが、問題は常に方法にある。近世文学の個々の作品を〈表現史〉の概念で総括しようとする時、その対象範囲は自ら論の成果が限定してくるといふように、方法と相対的であるから、出発点はまず俳諧の詩的表現の本質をその〈定型律〉に求める以外に手持ちは何にもない。そして根底的に掘り抜く度合に応じて対象もまた拡がりや凝縮をみせる筈であるといふくらいである。定型律を可能なかぎり言語表現の一般的本質の中で取り上げることが根底的という意味であれば、方法の模索と確認は、言語表現の本質を史的に尋ね上がり、求め下る形をとることになり、従って自づと言語の発生における定型律の姿を求めて、その流れ下る様相をうかがって俳諧のそれに至るといふ姿を現わすことになった。ただ、言語表現の本質を史的に考えようとすることはあくまで理論的課題としてそうなので、いわば詩表現の〈文法〉を史的過程的な形で捉えることを意味

するので、史的な事実再現や照合に重点を置くわけではない。求められるのは、あくまで詩表現を取り扱う方法的理論と、相対的な表現史の相貌である。

### 一、原論的な序説 —— 発語から和歌崩壊まで ——

言語をここではあくまで〈表現〉として扱う。それは観念や認識などの観念的時空一般に帰したり、もしくは身体的生理や対象事物など自然物へ還元したりすることを禁じることになる。言語は〈表現〉として、既に〈在〉り、対象として客観的に存在することによって、それは事物へも観念へも逆行を許さない。勿論、表現者それ自体へも還元されえない。対象化（对象的に固定）された観念、つまり物質的な存在に化した観念である言語（表現）はそれ自体、客観的実在として自立している。だから、いつでも関係を持ちかけうるし、また自由に関係を離脱しうるように在る。つまりそれは〈自然〉として在る。従って自然としての、それ自身の客観的な構造をもち、論理的追求の対象たりうるのである。

〔言語表現の（言語の、ではない）本質を考える現在最も有力かつ本質的方法を、歴史的成果とその過程としての時枝学説に見出せば、次のような空間的、時間的尺度を取り出すことができる。すなわち、

#### 一、詞と辞（零記号を含む）

#### 二、等時拍


という二点である。前者は、対象と認識主体との関係という〈自然〉の表現として、言語表現の空間的な存在構造の原理をなすもの。また後者は前者の詞と辞の時間的構造としての等時拍という言語表現の観念的な自然秩序である。従って、この両概念はそのままで内部的な縮小にも外部的拡大にも耐える普遍的原理として取り上げることがで

きるものである。具体的な表現を用いて解いてみる。

(1) 詞辭概念の普遍化

火。 火！ 火？ 火… ……等々  
火。 火！ 火？ 火… ……等々  
火。 火！ 火？ 火… ……等々  
火。 火！ 火？ 火… ……等々

「火。」という一語文を取り出してみたのは、それが言語表現の成立を端的に示しうると考えられるからである。

「火。」なる表記が意味しているのは、詞としての「火」及び零記号の辭であり、つまり  であり、そして両

者合わせて初めて言語表現としての「火。」という言葉が発せられて、ここに在るといふ認定である。読点「。」の表記が意味するのは、文字や音韻ではない、言語表現としての「火」の成立であり、詞と辭合せて、言語表現成立の

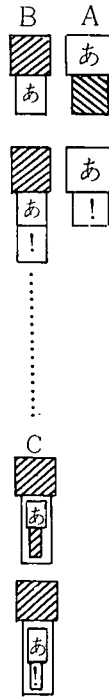
基礎単位とみなす考への現われである。一語文「火。」はこれで日本語の言語表現成立の最小例の典型として扱えるのであり、従って〈上文〉の最小例、基礎的事例とみなしてよい。「火」だけでは「火。」にくらべて文字もしくは音韻

にすぎないが、「火。」とあれば言語表現成立の基礎条件、詞+辭の構造を無音の辭(零記号の辭)を表記化して明示したという点で一層言語表現として提示されているといえるのである。ただ零記号の辭を「。」読点で表記化することとは、零記号として明示するだけであり、その内実は「!」「?」「…」など無限の心情、関係意識を含んでいる。

だから、「。」の零記号表示を、そういう無限の個的心情の沈黙的存在とみなすか、または全くの自明の内実とみなすかによって、「。」は個的な言語表現から言語表現の社会的共同性(自然理念にまで抽出された)に至る兩極の間に偏在することがわかる。

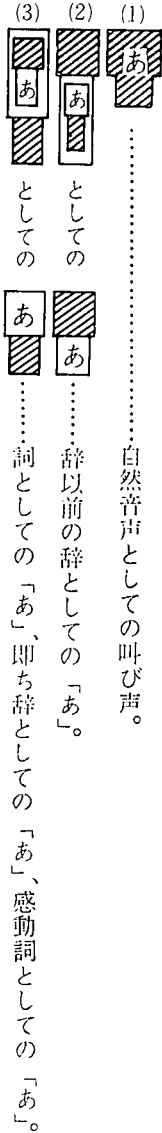
「火。」などの詞一語文(辭零記号)の対極に位置する「あ!」などの辭一語文を取り上げるとは、最も初原的な言語の発生場面とその構造を問うことになる。よく指摘されているように、単なる生理的な叫び(即自的発声)と

しての「あ！」は言語表現とは認められず、「自然成長的に社会的な約束に基づく表現」としての「あ！」とは区別されている。では、この両者の関係はどう構造的に捉えられるか。単なる叫び声から言語としての感動詞へはどういう過程的な構造で入りこんでくるのか。




A が言語表現としての感動詞、B が叫び声としての自然的音声を表記化（音韻化）したもので、そしてCはBの内部構造、いわばへ叫びが言語表現化する内部的契機を構造として捉え図示したものである。叫び声が音韻化され、表記されうる根拠は、それがCのような構造をもったとき、その全く得体の知れぬ、自ら意識化しえぬ自然音声はまず言語化の過程に入るとみなせるのである。

これを発生史の本質として取り出せば、



(1)の自然音声は未だ対象化意識の外にあって単なる自然反射として生理に属し、未だ人間的意識の範囲に入っていない段階であり、従って発声である以上、何らかの前表現的表現を含みながらも、声を挙げさせた生理的動機に

密着溶解して、詞辭の範疇外であるか、或いはせいぜいその両者に逼在してしまっている段階とみなせる。詞辭の範圍に入ってくるには、何よりも反射的段階を超えて、発声がそれをうながした生理的自然に還元しえない相対的独立性を持たなければならぬ。いわば足を踏まれて「痛い」ことと、「あー」と叫びを挙げることに非可逆的関係が成り立ち、叫び声が痛さの感覚から相対的に独立しなければならぬ。

感覚という生理的自然からの相対的独立は発声が逆行的に意識のうちには生理的感覚とは異なり、それに還元しえぬ波立ちを作りだすことを通じて行われる筈である。その過程が積み重ねられる殆んど無限ともいべき時間の果てに(2)の段階、が発生する。それはまず辭の内部、つまり対象化意識の内部に対象も定まらぬ薄明のままに、或

る「音韻」化への傾きを発生させる。それは自然発生としての自然発声音を無意識的な対象とする主体の薄明の対象意識の中で、発声音を自他の共同性の觀念へと抽出する衝動に圧されて起る。これは未だ言語表現として自立する以前の、いわば叫び声が「音韻」化への道を歩み始めた段階であり、従って未だ詞辭に至らざる前段階でありながら、なおすでにそれへ非可逆的に対象化意識内部で進行しはじめた状態として、辭以前の辭ともいべきものである。

(3)の過程に入ってから始めて言語表現としての、すなわち感動詞として（音韻化・文字化に加えて詞辭一体の構造の中に入ってきたもの）成立したといえる。それは基本的に詞化されながら、内部で辭として本質を保っており、いわば辭的本質として詞化されたもの、従って時枝説（「日本文法 口語篇」）で

ところが感動詞に於ては、そのやうな感情の志向対象である事柄の表現を伴はずに、ただ主体的な感情だけが表現されるのであるから、辭としては、云はば例外的であるといふべきである。しかし、これは客体的なものが省略されたと見るべきでなく、むしろ主客合一、主客未割の表現であると見るべきである。従って、感動詞は、それだ

けで、具体的な完結した表現と認めることが出来るから、一の文と見なすことが出来るのである。

といい、また三浦説では

独立したかたちで使われる、話し手の呼びかけや感情を表現する語を、感動詞あるいは感歎詞と名づけます。この感動詞によって直接表現されている呼びかけや感情にはそれを引きおこした対象が存在しているのですが、それは表面に出ていません。もし、その対象である友人、食事、相手の態度を表現する必要があるれば、あらためて「君」とか「うまかった」とか表現する習慣になっています。

「日本語はどういう言語か」

ともいっている、感動詞の示す、感情の表現でありながら、対象表現を伴わずに、独立した文となりうるという性格は、辞であること自体を対象化した詞として成り立っているという二重性によるものとみなすことができる。

こういう考え方は〈詞〉と〈辞〉という概念を時枝説のような語論（語の分類概念）から解放すること、同様に三浦説の客体的表現、主体的表現という概念も、また文字通りに語論から解き放ち、言語表現そのものの普遍性を示す概念に抽出すること、及び詞（客体的表現）辞（主体的表現）を相対的に扱い、転換可能な両面性として、非実体的概念とみなすことを導くものである。これは結果として吉本隆明の

言語における辞・詞の区別といい、客体的表現といい、主体的表現というものが、二分概念としてあるというよりも傾向性やアクセントとしてあるとかがえることができるし、また文法的な類別はけっして本質的なものではなく、便覧または習慣的な約定以上のものも意味しないことが理解される。

「言語にとって美とはなにか」

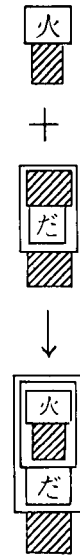
という指摘に重なりうる。

語論のレベルで取り上げればすべての語は〈詞〉として存在していること、右の感動詞にかぎらず、名詞はむしろ、助動詞、助詞に至るまで、そうひっ括ることができるが、文論として、言語表現の成立を〈文〉を基点として考

えるとき、はじめて詞辭の相対的分化を本質として言うことができる。例えば「火だ。」の内部構造を



というだけでなく


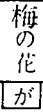


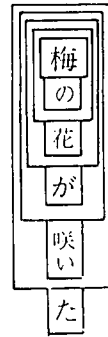
という二重性で考えることにより、詞と辭の、対象に対する認識の表出(詞)と対象に対する認識主体の關係の仕方自体に対する自己認識の表出(辭)という、両者のいわゆる次元の違いを構造的に捉えることができる。と同時に詞辭それぞれの内部にまた無限に詞と辭に分化する契機を見ることができ、そこに詞辭がレベルにより相対的な概念であることを示しうるのである。これは次のようにもいえる。

梅の花が咲いた。

という文例を時枝説では次のような入子型として解く。



このような理解は三浦説もまた踏襲しているとみられるが、この図解のうちでは  と「花」の關係や、 から起ることを考えられる。むしろ右の文は



というようにすべて入子型に重層展開すると考えるべきではないか。そして、**梅**の**の**に対し「花」は辞として働き、次の「が」への展開に於ては「梅の花」が全体的に詞として作用するというふうな、「梅の花が」も同様に詞として「咲い」の辞に対してというように考えることができる。とすれば、「梅の」に対し「花」はまず辞として働き、続けて次の展開からみれば詞として作用するし、また「が」も常に固定的に辞なのではなく、「咲い」「咲いた」という後続への展開からみれば直ちに詞として、或いは詞部として、作用していくと考えるのが良いことになる。というように、詞が辞に先行しながら（辞から始まることはありえない）、詞＋辞の形は直ちにそれ自体で詞（部）として後続の辞へ展開しうるものであり、入子型とはこのような一々の詞＋辞が次の辞を伴って詞に転化していく形をいうものであろう。だから、語論的に語単位（文単位、言語ではなく言語表現として基点を考える姿勢と異なり）に、それだけ文全体から切り離してみても固定的に詞か辞かである各語は、本当は、「花」「が」の詞辞は常に辞から詞へと展開しうる相対的な両面的な表裏をなす過程的存在とみななければならない。

こうした考え方は、古典語の未分化な語法に対し特によくその本質を説明することができる。時枝説が「用言の無主格性」として取り上げている。

雨降る。

**雨**降る

降る。

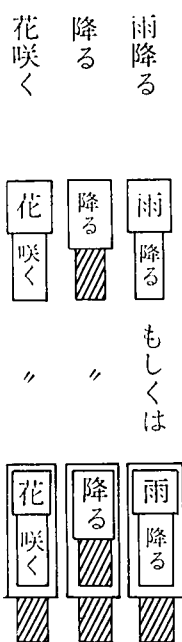
**雨**降る

のような例、また「文における格」として扱っている述語格



花咲く。「咲く」は、主語「花」に対する述語で、一つの動詞からなる。陳述は零記号である。

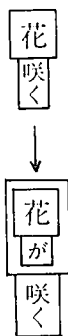
というような説明に於て、〈格〉の概念を用いて「降る」や「咲く」を説明し、詞・辞の構造概念を用いていないのは、詞辞を前述のように語論に限定固着させたからである。そこでは「雨」は詞、「降」も詞、「花」も「咲く」も詞ということになり、詞+辞≡文、の形で説くことは不可能であったため、口語同様に、ここに〈格〉の概念を導入せざるをえなかった。だが、右の例はやはり口語同様に、次のように考えるべきであろう。



従って、いずれも詞+辞の形で一文であり、その上で、詞と辞の関係をして無表記の（従って慣習の観念に従っていたところの）部分を対象化するとき、〈格〉の概念を用いるのである。だから更に

花咲く。↓花が咲く。

という文語から口語への展開は、



というように理解して、文語では表記されざる、つまり未だ対象的な言語表現にまで抽出されなかった慣習としての詞と辞の関係性（格）を、口語では言語表現（辞）にまで対象化し抽出したといえるのであり、そうした史的展開構造を右の考え方はよく示しうるといえるのである。

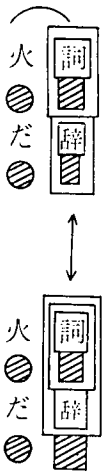
言語表現成立の基点を〈文〉に求め、そこで文の構造としての詞辞一体の対応を普遍性として認めれば、詞辞の概念を語論から解き放ち、文 $\parallel$ 言語表現成立の基本構造にまでそれを普遍化するのが順当であろう。更に詞辞を客体的表現、主体的表現として言語表現の本質をなす両面と考えるならば、一層この両概念は言語表現全体におし拡げられるに堪える普遍的概念として捉える必要があるというに尽きる。

(2) 等時拍

日本語の基本的なりズム形式が等時拍音形式であるということは、日本語の言語表現の構造を時間的な軸で取り上げたものだとするれば、それは先の詞辞の空間的構造に重ね合わせることができざる筈である。

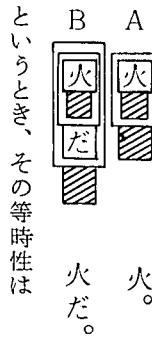
等時拍音というのは言語表現における時間意識、言語表現行為を通じての時間認識であるから、本質は言語表現に基づく共同の観念であり、表現上の自然時間（音声的、生理的）でないことはいうまでもない。等時拍音がりズム単位であるためには、それが言語構成力に化していなければならないが、とすれば言語の基本構造である詞+辞 $\parallel$ 文において、それが成り立っていないなければならない。

**詞 辞** の形に等時拍音形式が成り立つということは、詞と辞をそれとく等時拍とみなすということであり、詞と辞を時間的等量性に立つと認めるものである。時間的な認定はそれが休止（空白）によって区切られてはじめて、そこに一定時間の流れを認めうるというように、休止（区切り）と時間は相対である。とすれば、詞辞が等時拍として成り立つには、そこに次のような空白を含む構造を想定するほかはない。

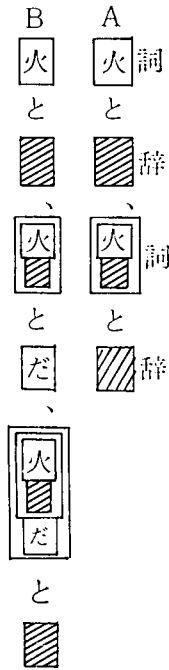


等時拍とは、詞と辭のそれくを拍と休止によって構成された内部構造（有節音の拍としての詞と沈黙の休止拍としての辭と）であり、しかもそれくの拍と休止を等時間とみなす言語表出上の時間意識によって統一されていると考えられるのである。構造を静止的に図示すれば上段、より過程的な図に示せば下段のようになる。

等時拍という時間が言語表現としての時間、自然的な時間意識とは異なる、言語表現意識としての観念的時間であるという本質は、ここにもよく現れている。



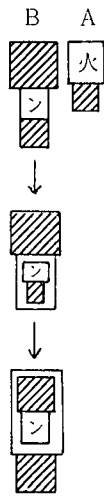
というとき、その等時性は



などのそれくの間の関係として成り立ちながら重層しつつ構成されており、その時間性というのはつまるどころ詞辭の重層する過程的構造の時間的流れ、言語表現による認識の成立過程のことに他ならない。だから詞「火」と辭無音のα音「と」が一对一の等時であるだけでなく、火（一音一拍とすれば）と等時のα音（一拍）の組み合わせは単純計算では二音二拍ということになるが、次の辭「だ」のところでは一音でしかなくとも上部の詞二音二拍と釣り合う等時の二拍分を質として持つ勘定になるのである。それは量としての自然時間ではありえず、質としての観念的

時間である。だから詞「火」と辞「だ」の間の休止拍よりも詞「火だ」のあとの辞（零記号）休止拍の方がより内容の濃い、つまり深い休止拍として作用することになる。

以上のように、日本語の言語表現を空間的な構造として取り出した時の本質的概念、詞辞にしても、また時間的なそれを抽出した等時拍にしる、共にそれらを成り立たせている重要な契機は〈零記号〉〈休止拍〉の概念であることがわかる。詞辞という言語表現における主客の相対的一体構造に合わせた〈零記号〉の概念は、従来辞の部分についてのみ考えられていたが、これも詞辞概念の普遍化に伴って詞の部分についてもまた言うことができるしなければならぬ。同様に時間的展開についての〈休止拍〉の概念も詞の部分の零記号化に伴ってそこにも当然発生するといふべきである。次のような例である。



Aの場合は従来通り、辞の零記号化（休止拍）であるが、この時零記号部である辞をどう考えるかで、この表現の在り方は二つに分かれる。一つは零記号の辞を表記しえない（言語表現の自然理念化を許さない）個人的な深く混沌とした衝迫（沈黙）とみなすか、またはそれを無または絶対として扱い彼岸化する、個的な言語表現化を許さぬ社会的共同性の存在を認めるかである。前者は「火」に対する個的表出力に向い、後者は「火」を祀る社会的共同性の表出である儀式表現へ流れる。Bの場合「ン!？」という自己表出性は、前述の感動詞の時のように、何らかの対象に対する衝迫の表出でありながら、それ自体また対象化を受けているという二重性の中にある。前者（辞の零記号化）がに常言語表現から言語（共同観念）へ転落する危険を含むとすれば、後者（詞の零記号化）はまた常に非言語化（記

号化)への傾きを持っているといえる。

零記号、休止拍という概念は言語觀念(社会的共同觀念としての言語規範)と個的自然(現に言語表現をなす個人)の間の矛盾の表現として在り、それは共同觀念の側にも、個的人間の側へも収斂する可能性としてある。その表現の両傾向は前者が自然的表現(芸能)とその逆立としての自然理念的表現(イデオロギー表現)であり、後者が前者からの逸脱としての個的表現(文学)である。

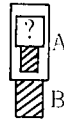
### (3) 原初的場面

言語表現の成立を詞辭構造とそれを時間的に構成する力、等時拍の成立に定めるならば、そこに至る暗黒から薄明の時間的場面はどう思い描かれるか。等時拍の成立は同時に詞辭構造の成立であるから、それはまた詞辭の定立を示す(音韻)の成立であり、そして等時拍の内部構造である韻律の成立でもある。

自然の中に自ら自然として未分化に生存している自然状態を想定しても、自然的反射としての音声を考えることができるわけで、完全な無音声は極く原始的生物の段階でしか当てはまらない。そして最初から音声は音声である以上、休止を挟んでリズムを持っているが、その時は音声と休止は生物的リズムとして等質の自然的意味しかなかった筈である。そして、やがて音声も休止も共に相対的一体としてそれが意識の自己表出を担うようになった時、音声と休止は言語化への道を歩み出す。この時でも音声と休止は意識の自己表出としては共に等価であり、両者表裏一体として在りながら、自然的反射としての音声と休止に対しては、自然の自己疎外(進化)が生みだした新たな自然的地平として対峙する。意識はそれ自身が客観的な自然(音声と休止)を獲得することによって本体の自然に對立的に存在(外化)するものとなった。この間、本体の自然と派生的客体としての第二の自然(人間意識)は主客を転倒して自立するが、両者がそれとく内部での音声と休止の等価関係は自然的本質として保たれ貫かれる。等時拍と

いう音声と休止との等価扱いの発生史的本質は右のような自然性に基くものと考えられる。

音声（詞的）と休止（辞的）の相対的一体性を両者の等価性という点で統一しながらも、その中でどちらが先に〈形〉をとったかといえは、言うまでもなく詞的部分である。それは本体としての自然（辞的）から突き出された、あくまで客体的存在であるからである。絶対的沈黙（全休止）の闇（とみえる）の中から音声突き出されてきた時、休止も客体的音声から逆行的に相対化されて音声に相対的な休止へと昇華される。だからその状況を図示すれば、まず音声と休止は、



という構造で現われる筈だ。[?]は未だ音韻化されざる（従って文字化しえぬ）自然的音声であり、

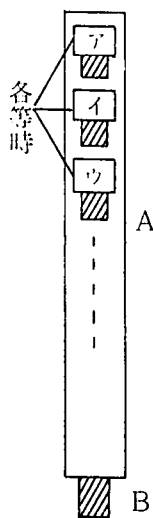


は音声

に対相的な休止（零記号）であり、両者（詞辞）は共に、自然的沈黙（本体的辞B）に対しては客体的な詞（A）として位置する。そしてこの時、AとBは等価であり、時間的な意識からは等価な時間（等時）である。このような構造からは、理論的には人間の意識の自己表出としての音声や休止へとA（詞部）がすべり込むのは殆ど同時である。なぜなら、自然的音声と休止はこのような構造をもちえない。或いはたとえ持つてもAとBの関係が緊張していない状態だからである。人間の意識の自己表出としてのA（詞部）とは、Bの（辞部・自然的本体）に対して主客を転倒し、AがBに対して主体であるかのような世界観をA内部に作り出すことである。

言語表現としての詞辞・等時拍が現われるのは、A内部の、いわば観念の内部構造としての詞辞が等価的時間で結ばれたときである。と同時にそれは詞辞の、音声と沈黙の関係を抽象止揚し〈音韻〉とそれに相対的な沈黙へ引き上げる。必然的にそれは他の音韻を相対的に区別し作りだし、その作り出された別の音韻と沈黙との関係をも等時で結

び構成することになる。すなわち、



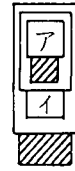
むしろ一遍に音韻化の道が広がったわけではなく、単純な少数の音韻区別から広がったであろうから、最初は少くとも、例えば





というふうな最小限二音の音韻的抽出を考慮することができる。そしてこの時、上段のような二音のそれらの音韻化は両音の関係を等時拍化するというように進むから、過程的構造として図示すれば下段のようになり、従って二音の音韻的抽象はすでに一音を詞とし他音を辞として抽出するように進まざるをえないことになる。だとすれば、殆んどはじめから音韻化は詞辞双方に亘って同時に始まったといわなければならない。詞辞の現実的（観念的でなく）相対性はこのにも貫かれる。上段図のような各個別の並列的音韻化は現実には在りえず、音韻化とは下段図のような重層的、過程的、止揚構造において音韻同志が取り出された時に、はじめてそう言うのである。だから音韻化とその詞または辞への分化とは同時進行である。

等時拍という秩序は詞（対象化された意識の表現）と辞（対象化する主体的自然意識自体の表現）を等価とみなす観念であり、それは双方とも主体的自然そのものからみれば対象化された観念であるという認識の自然秩序を根拠に

している。この等時拍秩序は音韻同志を重層的に等時拍化していく時、そこに機械的等時（自然的等時）ではない価値としての質的止揚展開を本質とする等時拍構成、つまり〈韻律〉を生み出す。前例でいえば、



がア及び休止を等時（例えば一…一）として成り立っていないながら同時に、次への展開として（詞

として）は詞  が辞  に対し再び等時で関わり、それに「一（一：一）：一」のような関係が重層しつつ波の

ように打ち続き下へ流れるということになる。このような内部に小単位を含みつつ重層的に展開する各単位の累積が〈韻律〉だといえる。だからアとイは機械的に一拍一音と数えたとしても、その言語表現本質として韻律からみれば同じ一拍ではありえず、イがアに対して示す一拍は次元を異にした全体としての一である。換言すれば、一拍とすればイはア一拍と無音拍一拍とを足した計二拍分の重みを詞に対する辞の等価性としてもつとみなされるのである。

等時拍としての詞辞構造の成立は、一音一語文「火！」を例にとれば、一音「ヒ」の音韻成立に等価の無音拍を伴う二拍分の拍数が必要とするということである。これが二音になっても事情は同じで



というように、機械的（静止的）に数えれば四拍分ということになる。ヒエが「冷え」か「稗」というような語彙別にアクセントや漢字という契機が入りこんでくるのも、この二拍の休止拍（零記号）の記号化だとみなすことができる。



等時拍秩序が同時に詞辭秩序の成立で両者が、それ／＼時間的空間的な軸で言語表現の成立を史的本質としても現存的本質としても表明したものとすれば、等時拍（拍律）は直ちに一音二拍（詞辭）の音数律として現実には成り立つことを示している。むろん、この時の〈音〉とは音韻であり、そして現有五十音を全く意味しない。ただ時枝三浦の正確な指摘にあるように、日本語の音節が「同時的発音」による一音意識への統一が図られているため、等時拍秩序がいかなる発声発音の間でもそれが言語表現として成立するためには一音二拍の自立の上に築かれていることだけはいえる。こう考えれば、音数律は一音（韻）二拍（一音一拍と考えて詞辭で二拍）の韻律上に成り立つことになり、またその成り立ちにも等時拍の秩序貫徹を根源構成功として認めれば、一音二拍の詞辭構造による等時拍的重層が音数律を生みだすものであると考えることができる。

#### (4) 音数律

韻律（一音二拍）とその現実型である音数律（五七五など）の根源をなす等時拍秩序が言語表現成立の原初的規範であり、それが現実には韻律（一音二拍）として成立し、更にその等時拍的展開として音数律が成り立つという論理的必然は、一方で当然ながら、非等時拍の存在を想定させられる。

一音二拍の等時的詞辭構造をもって言語表現（文）の現実的成立とすれば、完全な非等時拍というものは未だ言語表現として現実化されざる理念的存在（虚像）だといわなければならない。それが現実化されたのは、

ア  
α

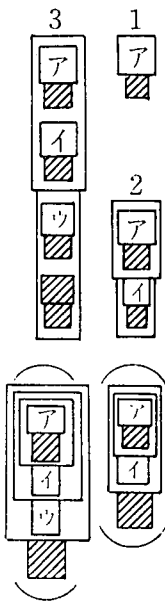
という形であって、辞のα音は詞のア音に対し過剰だったり不足だったりして等時の繰り返しに抵抗力として在る時である。等時的詞辭形式の中に入りこみながら、ということは言語表現への過程に入りながらなお、それから逸脱

する力として辞が存在してしまおうという矛盾を、辞が詞に対して一拍の繰り返し力に対する異和として在ることを、言語化意識からそれと認められた時である。これを、



と図示してみれば、Aは音韻アが詞辞等時形式の中で安定して、即ち言語表現としての定型（理念形・言語規範）を持しているもの、Bは辞の部分が等時拍的構成に対し過不足していることを記号的（詞辞形式内）に示した、いわば等時拍中の非等時拍例とでもいべき個々の現実的表現場面である。だから「！」という辞記号は同じ「。」記号の公的秩序（規範）性に対しいわばモグリ、個の現実性を表現したものとみなすことができる。「言語」が理念であり、従って言語規範の意に傾斜するのは当然で、「言語表現」という現実場面で捉えれば、それは常に個々人の自己表出として個別に起る他はなく、従って「！」に示される非等時拍は等時拍（規範・自然理念としての指示力の根源）に対し等価である自然としての自己表出力の根源である。

音数律が一音二拍（韻律 || 拍律）を基準にして展開すれば、それは必然的に次のようになる。



一音二拍（1）の場合、二音四拍（2）の場合は問題はない。三音（3）の場合、等時拍の原則に従えば三音は図の通り詞二音四拍、辞も二音分四拍で計四音八拍分であり、従って三音と残り一音一拍分は零記号（休止拍）となる。これは一音、二音の次のまとまりの基準単位は三音でなく四音八拍分であるということである。同様に四音八拍

の次はその繰り返しとしての八音一六拍分となつて、以下同じように偶数音対を詞辭の構造で繰り返すことになる。一、二、四、八……と重層化される等時拍詞辭構造の音数律を基準にして、ここに一、三、五、七……という奇数音数と一音分の零記号（二拍休止）とから成る、別な系列の音数律が成り立つてくる。

一音二拍を基準にしてその繰り返し（重層）として偶数対の音数律が等時拍の原則によつて成り立つてくる時、繰り返されるべき最初の基準（一音二拍）は後の繰り返し部から逆行的に見て具象的表現というよりも理念形へと昇華されるから、当然それは〈律言〉化するし、また後の繰り返し部は初句の律言化の逆照射を受けて〈喻〉化する転倒をひき起す。本来は後統の部こそ具体的表現（現在の現存）であつた筈なのに却て〈喻〉の如き觀念（自然理念）化をうけたかのように現われることとなる。喻化が実は現実的表現だという転倒の中に現われるのは後統の〈辭〉部である。このようにして最初の音数律は直ちに〈律言〉（呪言）の現在の展開（辭的展開）としての表現（律文）である。だから、これはすぐそのままで規範化し、別に奇数対の音数律を、規範からの逸脱（矛盾の止揚）として生みださずにいいない。恐らく最初の詩（文学的表現）はこういう奇数系列の音数対構造を規範的表出に対し個的現実に根ざす表出の抛りどころにしたに違いない。

律文に対する韻文は、その辭部の二拍（一音）〜六拍（三音）分の休止拍（零記号）は、律文に対するどんな摩擦や逸脱力として發生しているのか。それは前述の律文がもつ本質的な転倒（律言の喻的展開）をどう再逆転して正立させるかというふうに現われるようにみえる。詞が辭に対して理念として君臨し、辭は理念的詞の現在の変容というふうにだけ展開する律文の形では、言語表現の本質的矛盾である規範と個的自然の關係を構造として備えていない。個別的人間の現存性は共同の人間（社会的共同性としての人間）のそれにすり変えられてしまう。〈われ〜〉の發言であつても、〈われ〉の發言ではない。



右のような三音（四音八拍分）の場合、終りの一音二拍分の休止拍（零記号）は詞部の二音四拍の等時拍的繰り返しとしての辞部という形式（律文）を壊し洗脱する。この逸脱は四音八拍分のリズム構成（等時拍律文）の中で、その形式を外形的には保ちながら、その中で辞部にアクセントを与える。それは辞部が対象化（觀念化）表現である詞に対し、対象化の基点である主体的自然自体の表出であるという意味で、等時拍律文内部の個的自然力の異議申し立ての表明であるといえる。一旦、共同の觀念的自然（言語表現）にまで抽出された対象化意識は、すでに一箇の外的自然として社会的共同性を負って、自己に対し規範力として作用する。規範力（詞）はまず等時拍的繰り返しとして辞自体に逆流してくる。その逆流は詞の構造を基準（モノサシ）として、辞をその繰り返しの変容（パリエーション）として現出させようとする。すなわち律言（詞部）の喩化（辞部）である。これに対し言語表現における個的表出力は、辞部の喩化に対する抵抗やねじ曲げとして辞部自体に働く筈である。それはいわば詞部の公的自然秩序を辞部が個的地位で受容し、公的觀念を自己自身とみなすような、自己の公的拡大（肥大）に対する警戒や異和であるといえる。そこで休止拍一音二拍（零記号）は敢て〈黙る〉ことであり、主体的表現となる。

律言（詞）に対し休止拍を含む辞は、律言（詞部）とその喩的繰り返しという辞部の觀念的転倒に明確な異議を立てることで、辞部の喩化を防ぐ。辞は詞の喩的変容ではなく、詞に対する主体的意識の表出という詞の觀念的自然性に対し別次元の自立した性格を保持し、それによって〈現存〉性を示す。さきの静止的な凶解によれば四音八拍分中の四音目、辞部の二音め、のみが零記号の休止拍一音二拍となっているようにみえるが、本当は過程的に重層しながら総括されていくのであるから、第四音めの休止がそれまでの等時拍律文進行を一気に相対化し、それに対立する〈韻文〉性を打ちだす辞として作用することになる。

等時拍詞辭構造の展開を〈律文〉の原理とすれば、〈律文〉は文の單位に律言（一音二拍の等時拍詞辭構造を基とする）をもち、その重層的な等時拍詞辭構造によるリズム群団だということになる。それによれば、原理的に律文は、一音、二音、四音、八音、十六音……という構成になる。この律文構成からの逸脱である韻文は、一、三、五、七、九、十……などに機械的に数えればなる筈だが、後世の韻文の展開が示した五音七音への統一集中から逆行して推し測れば、五音七音の音数律は八音一六拍分のうちに休止拍三音六拍や一音二拍を含む構成とすることができ、八音一六拍を上限とする句構成を認めれば、

律文（基準律）

一音 二拍

二音 四拍

四音 八拍

八音 一六拍

韻文（右からの逸脱）

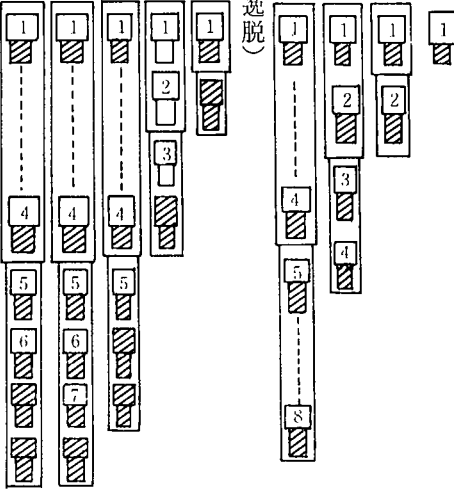
一音 四拍

三音 八拍

五音 一六拍

七音 一六拍

六音 一六拍



というふうな形の韻文（詩的音数律）が考えられてくる。

しかし、より根源的な問題として、なぜ律文（基準律・規範律）が八音一六拍を上限とする構成のうちに凝縮したのか、その内在的な契機はどこにあったのかという問いが残る。しかし、今はこれに応える手がかりを見出せないでいる。

(5) 五七律

韻文五七律の成立は、まず規範となる律文の構成が一音二拍の詞辭等時拍構成を累積する限度が八音一六拍を上限とするように固まってくることを前提とする。一、二、四、八音……といった展開の律文から一、三、五、六、七音……などの韻文構成が逸脱してくると、それが八音一六拍内部で起ることは恐らく同時の両面である。

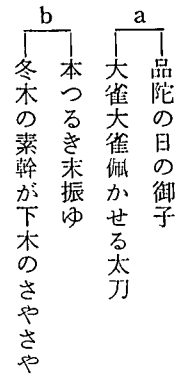
言語表現をまとまった陳述つまり「文」の成立を起点に考える立場からは、一音一語一文の「火。」などの成立は日本語の完成を示すもので、決して出発点ではない。発生史的観点からは一文が凝縮されて抽象された段階で一語に、更にそれが二拍一音の単位に圧縮しうるといふ、より抽象度の高い帰納が行われるという順になる筈だ。といふふうに考えれば、八音一六拍単位の律文定型が成り立ち、それからの逸脱は七音、六音、五音へと順に一語（一音）韻文に向って下降したと考えるのが筋であり、

これらの言語表現としてのリズム集団を、構成的美のための文章上の規範にふくむことになるのであるから、二音と三音であるとか三音と四音であるとかリズム数を増加させるかたちとならべて変化を示そうとすれば、五とか七とかいう数にならないわけにはいかないのである。

三浦つとむ “言語のリズム”

というような考えは発生史的には転倒であり、一音一語一文の成立（日本語の基本構造の完成）以後の、再構成として「リズム数の規則的な増加による強調をねらって美的な表現をしようとするれば」といふふうなことが起ると考えるべきであらう。

記紀歌謡や万葉集のうちに見出される初期歌謡の形は、現存詩歌の古形がすでに八音構成成立後のものであることをよく示していると思える。



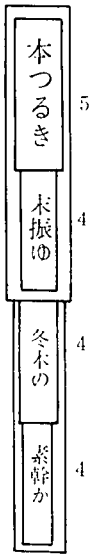
「古事記」歌謡・47・「岩波古典大系・古代歌謡集」

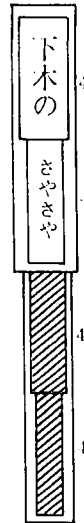
すでに吉本の指摘がなされているように、前半二行と後半二行が本来は別な歌謡であり、

おわり二行（b）が、冬の枯木のしたに茂った灌木の枝が、風にさやさや鳴っているという叙景の古謡として存  
在し、『記』の編者たちがそれとパラレルな意味をもつ大雀の仁徳の太刀を帯びた姿を、はじめ二行（a）として  
つけ加え、物語に挿入したと理解することである。

吉本隆明 「初期歌謡論」

「叙景の独立歌謡は、神話の虚構を加えると（へん）の位置に転化する」ようにさせた契機を吉本は意味構造に求め  
ているが、そういう同致をうながした通路は、前述のような等時拍詞辞構造の律文作法にあったと考えられる。前半  
aを詞とし、後半bを辞とみなし、それを詞辞として一体化しうる等時拍とみなすリズム構成力の中へ取りこむやり  
方である。そういう古詩歌から遙かに下った時代の作法を除去して古形を復してみたbの叙景歌にしても、





というような構造で、既に八音句を詞辭として組み合わせた十六音一行構成の二行単位が成り立っている。しかも、叙景を詩たらしめる最後の休止（零記号）辭八音一句が等時拍構成のうちに組み入れられている。つまり叙景が何らかの（へ心）の暗喩として構成上表出されているということになる。もう少し、表現を過程的にたどり返してみれば、八音二句一行の繰り返しとしての二行詩とみえるものは、最後の休止辭へと流れ込む暗喩詞であり、その流れ継ぐ仕方は、最初の八音句（準八音）

本つるぎ 末振ゆ

という対句觀念を対句として使わずに単に次句「冬木の」を導くゴロ合わせ（フユ）に向けて使用する仕方に始まる。起動力を対句觀念に求めるとするのは明らかに或る觀念的知識（恐らく漢語）に飛躍することによって何か地上的自然ならざる心を歌い出す契機とするという知識階層特有の表現的立場を示している。しかも、対句表現は「本つるぎ末振ゆ（ところの）冬木」という、冬木の形容節となるのではなく、対句は単に冬木のフユという音を連想的に引き出すために用いられていて、全く対句としては次句へ接していかないという使い方をしており、それは知識を知識（非日常性）として生かすのではなく、知識を日常性へと引き下げた限りにおいて用いるという姿勢、つまり知識の通俗化を示しているので、漢語の対句觀念が觀念的知識でありながら、なおかつ日常化した時代社会空間の自然を思い浮かべることができるし、それを抵抗なく受け容れている者の心をも示しているといえる。すなわち、それは知識の通俗性の上に生きる者であり、そのところこそ、説話物語や儀式詩 a への連接昇華を許すところの契機である。



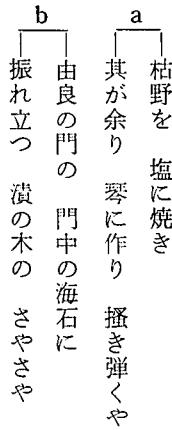
言わんとする〈心〉は初句八音（九音）から音の反復を契機にして二句目八音へ流れ入りながら、そこからはみ出して第二行三句目に至って終息する。次々に次句へと引き延ばしもたれ込みながら、最後に〈さやさや〉という擬音に籠められた〈心〉にたどりつき、そこに或る強拍をこめたことを終わりの休止拍八音（零記号）によって証している。鎖式に各句が次々と単純連鎖で次句を呼び起しながら続き、終わりに半ば対象化され、対象と心の二重化された状態を最もよく表わす擬音にたどりつくという構成は、歌としてはかなり原始的な形を留めてはいるものの、それにしては既に八音四句二行の形はでき上っている。ただ、その八音四句二行の過程的構成は鎖式の単純連鎖であり、初句対句は単に二句目の上四音「冬木の」を導くためのみにあり、同様に二句目は「冬木の素幹か」「下木の」というふうな、三句目の上四音「下木の」を導くためだけで、下四音「さやさや」には関与しない。鎖の単位は、八音ではなく四音であり、四音ずつの単純連鎖によって次を継ぎさせていく流れには、本質的に八音四句二行構成を必然としてはいない。八音四句二行構成は前述のように、八音を四音ずつ詞辞とする単位であり、その八音一句（詞辞）を更に詞辞として重ねる一行があり、それを二回二行にまた詞辞として反復する仕方だからである。

「本つるき 末振ゆ」は次句「冬木の素幹か」に対し詞辞の關係にあるとみなしたとしても、両句をつなぐあくまで直接的契機は「末振ゆ」「冬木の」の繰り返しにあるし、「本つるき末振ゆ 冬木の素幹か」は「下木の」を導くのみで、「「さやさや」には関与しない、というふうな八音句同志の有機的な連関はない。

このことは、四音一句の単純連鎖を、八音四句二行構成へ当てはめた、或いは八音四句二行構成が既に形式として先行し、その構成の内在力を充たしえず、単純四音一句の連鎖で形式を襲ったものというふうな推測させる。この出合い方は、儀式詩からの脱化としての知的抒情詩の形式として八音四句二行構成（終わり八音一句を休止零記号とする）があり、それを四音一句の単純連鎖という土謡詩が追隨したものとみることが可能にする。

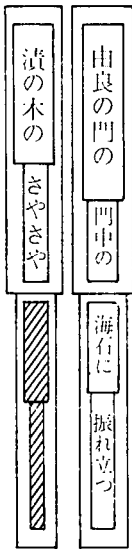
四音一句の単純連鎖はそれ自体首尾を統括する内在的原理を持ってはいず、どこから始まり、どこで終るかという四音の積み重ねの構造原理を他に求める他はない。そこで求められたのが、八音四句二行を三重に詞辭化した等時拍構成をもつ儀式詩であり、それから脱化した抒情詩ではなかったのか。逆に言えば、四音一句の単純連鎖の自然性（無構成力）に詞辭構造化して内的自律性（構造化）を与えたものが、八音四句二行構成の儀式詩や抒情詩なのではないか。

吉本は同巧の作として次のものも挙げている。



「記歌謡」74

この後半部bは次のように整理しうる。



前作と同様に始原的な過程的構成である鎖式の単純連鎖をたどって、〈さやさや〉に行きついていく。そしてここでも鎖の単位は四音か五音である。四音は〈門中の〉〈海石に〉〈振れ立つ〉など、それだけで連体修飾句として次の鎖への連結性を完備しており、五音のものは個有名詞を含みながら連体修飾句たらんとして、つまり鎖化して五音化

したもののよう受けとられるので、これも或いは四音句を基準にしたものとみなせるとすれば、この作もまた四音二句八音を重ねて一行とする、八音四句二行構成である。こういうことは、一句八音単位は更に四音の繰り返し(詞辭的な)に分解しうるものであり、それを一個の鎖とする連鎖が基底にあると想定させる。これは後に短歌(謡)の五七五七七の形に固定する、各五音句七音句の原型は八音句であり、更にそれは四音句の畳み重ねを詞辭的構造化した八音句なのだとして推測しうる根拠となる。

現存記紀歌謡など古歌謡の中では、右二つの歌謡が最も古い形を遺すもののように思われ、同様の構成を部分的に残しているものが、他に二つ見出される。

神風の 伊勢の海の

おひし  
大石に 這ひ廻ろふ

細螺の い這ひ廻り 撃ちてし止まむ

記歌謡 13

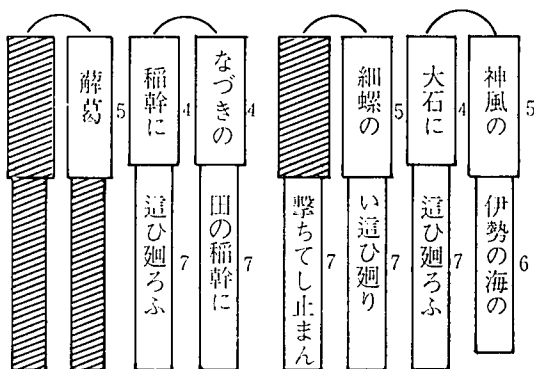
なづきの 田の稲幹に

稲幹に 這ひ廻ろふ 薺葛

記歌謡 34

前者は最終句「撃ちてし止まむ」に意が流入固着するようになっていて、恐らくこの部分のみを入れ替え、古事記の神武東征の筋にはめ込んだもののように推測されるような、構成上の形と、意味の流れの上で最終句の飛躍がみえる。後者は或いは形の上では、前述の二歌よりも古いかもしれないと思わせる。それは、連鎖の単純な流れがへさやさやのような叙景と心情との重層した表現に行きつかず、その一歩手前で終ってしまっているからである。これ

ら二つの歌の構成をみると、



すでに八音二句一行の繰り返し二行構成の単位をもう一度反復する四行構成となっており、それに合わせるように各八音句の音数構成も、五音、七音のいわゆる五七音構成に近づいているのを見届けられる。八音句を四音四音で単純に繰り返さず、無音拍を含んでの八音として、五音であったり七音であったりしてゐる。従ってへなづきののよ  
うな四音句も、恐らく逆行的に八音（四音+四無音拍）の意識で扱われたものと推測される。もう殆んど八音句が内  
部に四音句の繰り返しとしての構成をもっていたのではないかという推測の痕跡を何もとどめていないで、五音や七

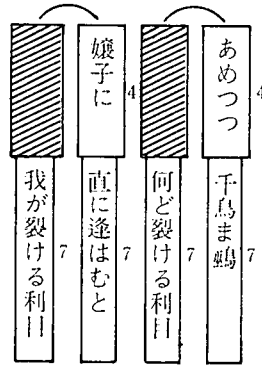
音のこれ以上解体しえない語句に固定してきている。

ということは八音二句一行の構成単位が固定的に成立していることを示しているのであり、またこれと五・七繰り返しの五七律または七五律の成立とは表裏をなしていることのように考えられる。また、次のような問答構成の古歌謡も、また

17 あめつつ 千鳥ま鶴 何ど裂ける利目

18 嬢子に 直に逢はむと 我が裂ける利目

記歌謡 17・18



右のような構成だとすれば、八音二句一行の四行（二行・二行）構成を前（詞）後（辞）に分け持つ形で成り立っていて、記歌謡13や34の歌と同構成同位とみなしうるのである。この場合も五、七音反復に固まりつつある。

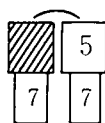
理論的に七音五音への固定は逆にそれを韻文として排出脱逸せしめた律文の母体が八音、四音単位としてあったことの証拠であると考えうる。四音律文からの逸脱としての五音であり、八音律文からの逸脱としての七音であり、というふうにならば四音と八音律文からの±1音という意味での五音七音であり、最小限それが律文からの逸脱であ

ることを最もよく示しうるものとしてプラス・マイナス一音であったと推測できる。だから、五音や七音それ自体に意味があるのではなく、最もよく四音や八音ではない、ことをその土一音に示している点に意味があるのである。

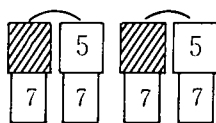
また、現存初期歌謡の構成が五七音数律への固着に合わせてほぼ八音二句を一行とする二行構成の反復としての八音二句四行構成を基底としていたことも想定できる。そして問答歌によく表われているように、前半二行と後半二行とは詞辞の等時拍関係をなして構成たりえており、問答歌で詞辞関係が問と答だとすれば、独詠歌では前半は鎖式の叙景であり、後半は叙景から鎖式にへい這ひ廻りへ這ひ廻ろふなど対象と自己心像の二重化した動態語を経て、へさやさやなどの心象語に至るといふふう構成される。いうまでもなく、この前半叙景は後半心象部の喩なのでなく（喩として構成する方法は未だ発生せず）、各句（各行）が連鎖的に進行しながら、景物（対象となりえた自然）とそれに重層しうる心象へと对象的に構成を追い込んで、いわんとする心に行きつくという形である。

初期歌謡の詩形、片歌、旋頭歌、長歌、短歌、仏足石歌などは次のように考えうるべき構成本質をもつとみなせる。

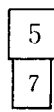
#### 片歌



#### 旋頭歌

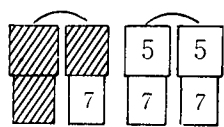
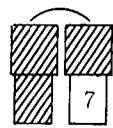


長歌

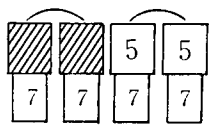


× 2 n

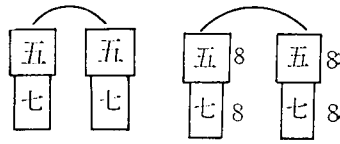
短歌



仏足石歌



これら各種詩形の基本は、八音二句一行（五音＋七音）を二行一对とする単位を、二度反復し対に組んだ四行をなすものといえる。片歌とは、この半分の二行のみのものということになる。そして、いずれも基本形（理念）



の二行反復の四行形からの逸脱として、各詩形が定着してきているという点に、詩表現としての本質的な意味があったと考えることができる。だから、これらの詩形以外に様々な逸脱が考えられるし、実際記紀歌謡にそれが見出せることは言うまでもない。詩形が初期歌謡で様々な揺れを見せているのは、詩形が定まらないのではなく、むしろ四行定形からの逸脱がすべてへ詩形であったと考えるのが本当のように思われる。では逸脱、詩としての構成を保証している、定形からの逸脱とはどのようなものであったか。

五音七音のつみ重ねが一行となるという形式の固定は、八音反復の中の音数が五音七音になるということであり、七音が八音マイナス一音（無音拍）というだけでなく、五音もまた四音＋一音というよりも、八音マイナス三音（無音拍）という意味へと変ってきた筈であり、そのような八音句からの逸脱（無音化）を示しながら、他方その行構成の上では長歌、短歌に特に強く現われているように、八音句もしくは八音句二句一行の無音拍化、零記号化が行われ



る。この無音化、零記号化はどこにどう起るのか。それは何なのか。前記の問答歌（片歌の対）をまず例にすると、

あめつつ 千鳥ま鴨

何ど裂ける利目

嬢子に 直に逢はむと

我が裂ける利目

音数の対応上から無音化は各第二行一句目の四音（八音分）にあると考えられる。片歌としてみれば、次のようなはしけやし 我家の方よ

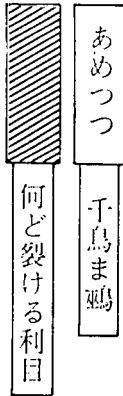
雲居立ち来も

記歌謡 32

場合と同一例とみてよい。後者で「はしけやし」の讚め詞は〈我家〉に対するもので、初期歌謡の例通り、単純連鎖式に「はしけやし」は〈我家〉を導くのみであり、その上で「我家の方よ」というふうに次句への連絡が始まるといふ展開をみせる。だが「はしけやし 我家の方よ」という上二句と、第三句「雲居立ち来も」の関係は明瞭でなく、しかも上二句が第三句の喩のように見えてくるのはなぜか。古典大系の頭註にわざ／＼「（はしけやしは）「我家」をほめた修飾語。「雲居立ち来も」に対して詠嘆したのではない。」と断わつてあるのも、上二句が第三句の喩の如くに作用することを認めた上での注意である。恐らく、この歌の意の構成は、我家を讚え偲んで望む視線を示す上二句が「雲居立ち来も」と眺める視線と〈等価〉であることを示すにすぎず、それ以上の意味上のつながりは無いというところに置かれていたと思える。強いていえば「雲居立ち来も」と眺める心が「はしけやし我家の方よ」と眺め

る関心と同質のものであったことを示すものであろう。我家の方へ雲居立ち来ったと眺めるのでも、雲居の彼方に我家の方を望むのでもなかつたろう。にも拘わらず、上二句が三句目の喩のように、或いは雲居立つのが我家の方であるかのように読まれ見えてくるのはなぜか。それはこの両者の関係を定める〈零記号〉（無音拍）が、現代に至る言語表現の累積的結果から逆行的に喩の關係に解釈されるからであらう。また、この〈零記号〉は〈喩〉の發生に向けて指示的な意味をもっていたものと考えられる。さきの片歌（問答歌）などは、この事情を一層よく示している。

「あめつつ 千鳥ま鷄」は鳥の名を並べただけだが、続く「何ど裂ける利目」という問いかけに対し、主語のように、また喩のように、どちらともつかず連接する。この曖昧な両面的關係性はこの場合、それ自体対象化された様式であり、曖昧さではなく謎である。問答の答え方が、またそれを正しく射当てて謎を謎として扱った上で、それを〈喩〉として受け取り解く。答えの方は前歌がわざと曖昧にしてあった〈主語〉と〈喩〉の間の揺れを〈喩〉として扱い応ずるといふふう<sup>い</sup>に組み合わせ<sup>い</sup>ていくところに問答の核心がある。問答の中心が、この両面性の幅にあることを認めれば、それを对象的に成り立たせている根拠はどこにあるかといえは、



という第二行冒頭の八音分（五七調とすれば五音数）の無音（零記号）化にその基礎があるとみてよい。この部分は、前行の鳥名列挙を受けてまとめ、つまり前行を詞とする辞として対しながら同時に次への展開に対しては詞として関係していく部分で、換言すれば主語として展開するか、喩化するかを決定する箇所である。意味の構成からみて

以上のような働きをするところでありながら、詩表現としての韻律構成の上からは、前行の反復（等時拍的対）から逸脱させ、そのことによって詩表現としての個的表出性をそこに示す。また、その個的表出性は二行で反復をへ終止せしめる終止力としても作用したと思える。

問い歌に対する答え歌の在り方は、前歌の詩表現としての核心をへ諭に求めたことを明確に示すことに中心があり、同時にそのへ諭化の韻律的基礎がへ無音化へ零記号化にあることを示したものである。先行する表現（あめつつ、千鳥ま鴉）に対しては辞であり、次句（何ど裂ける利目）には詞として作用していく、辞詞の転換を示す部分を零記号化することによって、表現主体の関係性（自己位置）の明示を敢て隠し、謎化し、また終止させる。だから強いて補えば答え歌の空白（無音）部は

嬢子に 直に逢はむと

（鳥たちのように） 我が裂ける利目

という具合に、前歌との関係性を明示する部分を対象化した上で零記号化し、詩句の個的な選択力と終止力をこめたとみることができると。

前掲記歌謡13の場合も

神風の 伊勢の海の

大石に 這ひ廻ろふ

細線の い這ひ廻り

（ ） 撃ちてし止まむ

第二連二行目冒頭の空白は、第一連に対応した反復の終止を示すものであり、同時にそれまでの景物詠を次句「撃

ちてし止まむ」に対して〈喩〉化する韻律上の契機をなしていると思われる。つまり、詩表現における個的終止力としての無音化は、それまでの詩句をまとめて対象化（自然理念化）し、その上で主体の位相をずらしてそこに接続させることによって先行詩句を喩化する働きであり、終止力と喩化とは、この無音化の指示的、自己表出的な両面であるとみることができるとみることができる。

五七調の最終行のうち、頭の五音（八音分）を無音化することによる〈喩〉の発生をみたが、それ以前には次のように、

大和の 高佐士野を

七行く 嬢子ども

（ ） 誰をし枕かむ

（ ） （ ） （ ）

記歌謡 15

のように対象描写からそれに対する自己位置の描出という詞に対する辞への転位の韻律的契機をなすだけのこともあつたらうし、次のように

八雲立つ 出雲八重垣

妻ごみに 八重垣作る

（ ） （ ） その八重垣を

（ ） （ ） （ ）

記歌謡

1

のように、「その八重垣を」というそれまでの表出を表現として改めて対象化する、いわば自己対象化の契機を無音の零記号化部分に求めるといふこともあつたろう。ともかくも、この零記号化部分には、根本的に辞（自己の直接的表出）を詞（自己表出の対象化）化する、表現の表現化という位相の転位が契機としてこめられていると考えてよい。そして、この動きの尖端に〈へん〉の発生がやってくるのである。そしてこれはどんな意味でも一旦はそれまでの表現のまとめと再確認を導くことであり、その点で表現の反復を断つ〈へん〉力として作用することもまた認めることができる。

記紀歌謡に初期歌謡の韻律や表現を見る場合、それが長年月に亘る旧新様々な段階の表現を含んでいることと、すでに説話物語との高度な連合を示してしまっているという点で、困難があることはすでに先行者によって多大の注意が払われているところである。例えば次のような作品に、問題は集約されている。

狭井河よ 雲立ち渡り

畝火山 木の葉さやぎぬ

( ) 風吹かむとす

記歌謡 20

この歌が古事記の物語に組み入れられたとき、どこにそういう契機を見出されていたのか。この叙景歌は韻律の上で明らかに五七律の形に定まっているだけでなく、構成上からも

五七  
五七



というふうに前半の五七の対（意味上も対句をなし、表現も「……渡り……さやぎぬ」と対をなして終止している）と、無音拍を挟んで転換し、なお一行文の無音拍をもって終止を決定するという、明快な構成を示している。むしろん、この形が短歌謡としての和歌の定立を示す形なのだが、そういう意味で、これは高度な完成を示していて、他の様々な歌がもつ古形との間に大きな飛躍がある。こういう完成した歌が、物語に吸収されうる根拠は、前半二行の対句的な自然（観念）詠と後半の或る特別な関心を籠めたところの景物描写との間の転換を保証している五音部（八音分）の無音化にある。

前半の対句的自然詠はすでにその対句的抽出や「雲立ち渡り……木の葉さやぎぬ」という遠望や接写を思わせる景物への接近の仕方に、強い抽象が働いていて、自然詠とはいえない観念性があるけれども、それだけでこの観念性に物語という観念的表現が結びついたとはいえない。前半の自然詠と後半の「風吹かむとす」という判断の表出とが、同じ観念的な自然景物のレベルで同一水準で結びつけられているその結合の仕方、そこに籠められた強拍（無音化部）の理解の仕方に鍵があるとみなせる。物語の側からは、この結合の仕方をその後の詩表現の累積の現在性に乗って、前半を後半の〈喩〉と受け取って、雲湧き木葉のさわめき大風の到来を暗示するものとし、従ってその大風は直ちに自然ではなく人事の意味をもった大事件を暗に指すものとして物語へ取り込んだ。

だが本当は、前半対句的な抽象的自然景描出に対し、むしろよく個的心情を籠めた具象的自然を突出させようとする逆行を狙ったものと解すべきだと思う。だから前半と後半の転換部を基礎づける韻律上の無音化部は〈喩〉を生み出したのではなく、その逆に喩化を拒んだものであり、従ってこういう表現法は喩化が一般化し、それが個的心情を

却て荷い得ず集团的な公的観念（自然理念）へと昇華する傾向の中で、それへの反動としてあみ出された個的表出法なのだと考えられる。それを物語は倒立して喩として理解したために、個的表出力は逆立して公的理念性（暗喩の社会的公的成立）に転化したのである。

この歌の個的表出力が逆に公的観念性へと転倒させられる根拠は、「風吹かむとす」という強い心意の強拍をこめた表現が、前半の観念的自然景をいくらか破っていないため、殆ど同一レベルでしか理解できないところに現われている。つまり「風吹かんとす」が自然に風が吹いてきそうだからにしか見えないところにあり、そこにどんな個的心情が重層しているかが透けて見えないうちにある。ということは、この歌が新たな「喩法」への転機に立っていることを示すもので、前半の観念的景物に対し鋭く個的自然を突出する新たな段階に直面していることをうかがわせる。そこに、後半部の無音化の仕方、その位置の転換が求められてくるのだと考えられる。というふうに見てくれば、この歌はもう、万葉集の段階に入っているといえる。

吉本が歌謡の祖形を

いま、上句と下句とが共時的におなじ意味をもって繰返される関係を「喩」の概念から、仮りに「虚喩」と名づけるとすれば、和歌形式でも「虚喩」の歌は初原とみなされるものであった。

#### 初期歌謡論 II 歌謡の祖形

というふうには時間的ではなく（共時的に）、空間的な関係性に傾いている形に求めているのに対し、他方に連鎖式的時間的単純連鎖の形をも考えつけ足しうるが、どちらにせよ、そのような時間的、もしくは空間的な対応を構成として構えることになるのは、八音二句を一行とする二行単位を、更に二度繰返す四行構成ではじめて、上下両句に分かれうるのである。

上 (五 (八音分) + 七 (八音分))

五 " 七 "

下 (五 五) " 七 "

" 七 "

そして上句だけ、つまり片歌ならば

五 七

(五) 七

のように二行目の頭五音 (八音分) を無音化し、更に上下の短歌謡もしくは長歌謡ならば

上 (五 五) 七 七

下 (五 (五) 七) (五) (七)

のように無音化することで、転換と終止を定めるといのが、初期歌謡の構成の典型とみてよいのである。見やすいことだが、様々な歌謡形式のうち、上下二段四行で転換の無音リズムと終止のそれを、右のように二ヶ所に分有する形が最も等時拍詞辞形式によく則っていることが、初期歌謡が次第に短歌謡の、のちの和歌形式に落ちついていく



根拠であろう。

(6) 和歌形式の成立

いわゆるへ和歌形式の成立は初期歌謡のうちの短歌謡とは異った構造の出現を指している。音数として現われたものを見れば、五七五七七の形で全く異るところがなくとも、初期短歌謡とは内部的な韻律も表現構成も違うものの出現を意味していた。

古事記歌謡には既に次のような短歌謡が入っていた。

多遅比野に 寝むと知りせば

防壁も 持ちて来ましもの

( ) ( ) 寝むと知りせば

( ) ( ) ( ) ( ) 75

埴生坂 わが立ち見れば

かぎろひの 燃ゆる家群

( ) ( ) 妻が家のあたり

( ) ( ) ( ) ( ) 76

君が行き 日長くなりぬ

山たづの 迎へを行かむ

( ) ( ) 待つには待たじ

( ) ( ) ( ) ( ) 88

これらははじめの二行（五七・五七）が詞辭的反復繰り返しではなく、一連の文を形作って流れていたり、時間的な因果をなして続いたりして、二行で一単位ともいうべき意味のまとまりをもっている。二行の間の対句的な対応も、或いは古形の如き単純連鎖も跡を残していない。殆ど一行に書き下してもよい形をなし、上句、下句に二分する形態を示す。休止拍（無音拍）を勘定に入れば、もう二行二回（四行）反復ではなく、二行反復に落ちついていく。こういう前半二行の一行化は後半との関係、その関係の無音（休止）化表現の内実、をどう変化させるか。

前半二行の一行化というのは、二行分けの解消を意味しない。つまり等時拍詞辭構造に基づく反復という基本が崩れることを指すのではなく、却てそれが一貫した意味の流れの中に時間的に（というところは論理的な因果関係として）整序され表現として明確化しながら、なお一まとまりの陳述、つまり〈文〉をなすようになることであつた。

壇生坂 わが立ち見れば

かぎろひの 燃ゆる家群

君が行き 日長くなりぬ

山ただの 迎へを行かむ

ともに論理的な因果を明示した一文をなすが、因と果は自己と対象との間の転換から関係へと再確認するという動

きの中で成り立っている。そして、意味の力点つまり意識の集中点は終りの七音（四句目の八音分）に流れ込む形をなして、そういう意味では古形の下へ下へと意識をつないでいく連鎖方式を遺している。因果関係へと二行の構造を立体化したことに伴って、意味の力点（自己表出性）が末尾に向って流れ集中する構成になった。後半部がこれを受けて展開する、その転換部の休止拍は、従って前半部末尾の七音を直接受けて転換する役割を担うことになり、前半二行全体を受けるということではなくなった。詩句の中心を受けて転換するという構造的な明確さをもつようになった。

75番の歌では「寝むと知りせば」の繰り返しが後半部をなすのだが、これは前半部の心意の中心がそこにあるのと、前半部をそのままの形で反復する形式を残しているためと考えられる。76、88の歌では「燃ゆる家群」を受けて「妻が家のあたり」と反復し、また「迎へを行かむ」という強拍のこもった表現を受けて「待つには待たじ」と反復強調する。この反復は意味上は全く同じ繰り返しだが、自分の衝迫をこめた都合だけ言い方が違っている。こういう、自己表出を強めた表現へと前半末尾へ集中した心意を再確認的に転ずる、そういう転換を後半最初の五音（八音分）の休止が用意する。それは前半二行の中心核をそれと確認した上で、改めて強拍をこめて反復するという形をなす。図示すれば

五七 五七

( ↓ ) ( 七 ) ( …… ) ( …… )

— というふうにも表わすことができよう。右図の第一行末尾の七音は第一行全体の核としての位置にあると共に、第二行へ移行展開する結び目であり、第二行目はこの七音を受けてそれを反復する形の七音を形づくる。だから、

五七 五七

七=七

というふうには、第一行末尾の七音が両行の頭尾にダブル形で転じるのだともいえるのである。むしろ、この転換は反復であり、未だ〈喩〉をなしてはいない。

同じような構成の歌を万葉集の中にも見出すことができる。(以下は例歌はすべて四行目八音二句の休止拍を省いて記す。)

秋さらば 今も見ること

妻恋ひに 鹿鳴かむ山ぞ

( ) ( ) 高野原の上

万葉集卷一84 (岩波古典大系)

伊豆の海に 立つ白波の

ありつつも 継ぎなむものを

( ) ( ) 乱れしめめや

卷十四

3360

美夜自呂の 砂丘辺に立てる

貌が花 な咲き出でそね

( ) ( ) 隠めて偲はむ

われはもや 安見兒得たり

皆人の 得難にすとふ

( ) 安見兒得たり

卷二 95

最後の卷二95番の歌は古事記歌謡75と殆んど同じ構造をもっていることは一見してわかる。そして更に後半繰り返し部との関連を強めて、恰も「得難にすとふ 安見兒得たり」のような連体修飾形で続いているかのような外見をみせたものと考えられる。卷一84は「鹿鳴かむ山そ」を「高野原の上」と同義反復したもので、古事記76と同巧。これをもう少し進めた形に、

たまきはる 宇智の大野に

馬並めて 朝踏ますらむ

( ) その草深野

卷一 4

がある。この歌などは前後半ともに〈草深野〉の讚嘆で、その反復なのだと理解すべきものようである。卷十四3360は「継ぎなむものを」という詠嘆を強めて、改めて「乱れしめめや」と言い直したものとみなすのである。そして、この歌を叙景歌以外にみなす表現がなされていないにも拘わらず、相聞歌たらしめているのは、この歌の表現構造のままこれを相聞の喩に転化させる、詩表現の累積的成果を背景にして詠まれているからだと考える。この歌の表

現そのものにその根拠はない。続く巻十四<sup>3575</sup>もまた自然詠の形のまま相聞に横すべりさせていることは同じである。「な咲き出でそね」という対象への否定的願望を、肯定的に自己の心情としてストレートに述べて反復確認すれば「隠めて偲はん」となる。

これらの歌はいずれも対象の景物を詠んだ自然詠の形を貫き、それを再度反復する形式をとるといふ、自然詠としての一貫性を示していて、その点では

五七 五七

(七) (七)

の古形を守っているけれども、同時に休止拍による転換が単に前半核心の強調、反復にとどまらず、後半自然描写表現を人事へと転じ前半をこの人事の景物喩へと転ずる役割をもつてきているところに重要な展開がある。

3360 3375 の  
両歌は後半部「乱れしめめや」「隠めて偲はむ」で前半の白波や花などの景物への讚嘆を反復しながら、同時にそれらの後半部の表現に相聞の意をこめることにもなっており、その点では前半部の末尾七音を暗喩に化しているともいえるので、これらは84、15、4などの反復復唱から次の段階である上下句間の〈喩〉の発生に展開しつつある形だともみさせるのである。

五七 五七

(七) 七

とでも図示しうる、前半末尾七音の自然景物から人事に亘って転ずる二重性を、休止拍部が担うようになっていといえる。

こういう七音部の二重性を押し進めれば、今度は二重性ではなくはっきりと自然景物から人事へと転ずる〈転換〉

に変わり、そこに一つの定型が完成する。すなわち、

へそがたの 林のさきの

狭野榛の 衣に着くなす

( ) ( ) 目につくわが背

卷一 19

河上の ゆつ岩群に

草生さず 常にもがもな

( ) ( ) 常処女にて

卷一 22

阿騎の野に 宿る旅人

打ち靡き 眠も寝らめやも

( ) ( ) 古思ふに

卷一 46

河のへの つらつら椿

つらつらに 見れども飽かず

( ) 巨勢の春野は

卷一  
56

吉野川 逝く瀬の早み

しましくも 淀むことなく

( ) ありこせぬかも

卷二  
119

伎倍人の 斑衾に

綿さはだ 入りなましもの

( ) 妹が小床に

卷十四  
3354

入間道の 大家が原の

いはる蔓 引かばぬるぬる

( ) 吾にな絶えそね

卷十四  
3378



筑波嶺に かか鳴く鷲の

音のみをか 鳴き渡りなむ

( ) 逢ふとは無しに

卷十四

3390

利根川の 川瀬も知らず

ただ渡り 波にあふのす

( ) 逢へる君かも

卷十四

3413

上毛野 安蘇山葛

野を広み 延ひにしものを

( ) 何か絶えせむ

卷十四

3434

小山田の 池の堤に

刺す楊 成りも成らずも

( ) 汝と二人はも

卷十四  
3492

一嶺ろに 言はるものから

青嶺ろに いさよふ雲の

( ) 寄そり夫はも

卷十四  
3512

麻久良我の 許我の渡の

韓楫の 音高しもな

( ) 寝なへ兒ゆゑに

卷十四  
3555

金門田を 荒搔きま齋み

日が照れば 雨を待とのす

( ) 君をも待とも

卷十四  
3561

卷一19と卷十四34133561は同巧で、前半から後半への転換は(衣に)着く(目に)つく、(波に)あふ(逢へる(君)、という語音の反復を契機に取りだした上ではじめて行われている。野榛が衣に着くのと目に鮮かにつくの

とは觀念としては全く違ふ事柄で反復強調の仕様はない。雨を待つと君を待つとでも事情は同じで、同一事象や態度表明の復唱による詩行の構成という原理にはそのままでは乗らない。そこにどうしても「語音」の同一類似という抽象が介在せねばならない。言語を表出としてでなく、その表現としての自然において、いわば自然景物という認識対象にも、また表出主体としての自己（心意）にも帰属しない、言語それ自体を音声や文字などの自然物的側面において捉えうるという契機との介入が必須である。こういう觀念（言語空間）の抽出が自己と自然対象を結ぶ自然空間の中間に行われ、設定されたとき、はじめて「衣に着く」と「目につく」はこの言語空間で重層し轉換しうるものとして並べられる。こういう語音自体の抽出という言語（觀念）の自然的抽出は、言語を自己や自然対象と同様に、だがそれらから独立してある觀念的自然（第二の自然）として自己の外部に策定せざるをえないような社会的歴史的条件にうながされてのことである。

こういう、言語を「自然」として抽出するという契機の必然的登場が、吉本の所謂「虚喩」の発生をうながすのではないか。例えば、

利根川の 川瀬も知らず

ただ渡り 波にあふのす

（ ） 逢へる君かも

において、普通は「利根川の浅瀬が何処かも知らず、真直に渡ってしまつて波にぶつかるように、ひたむきな気持ちで逢いに来て、ばつたりと逢えたわが君よ」（古典大系頭注）のように、前半を虚喩とみなさず「逢ふ」の暗喩に扱っているのだが、これは「波にあふ」「逢へる君」の語音反復による轉換に表出の力点があるのであり、つまり前半は後半に対して暗喩をなすのではなく、後半に力点をかけて読もうとすれば、前半は「虚喩」に見なされるというこ

とになるのである。それでも、なお本当は前半は後半の虚喩ではなく、前後半の関係性、つまり「あふ」の轉換に表出の中心があるので、前後半のどちらかに力点がかかっている、例えば前半は後半のためにあるのだというふうに理解するのではないと思われる。あくまで両者を対等の比重で扱うのである。ただ、この作が前半を虚喩として扱いうるというのは「あふのす」という表現に根拠があるのだというとはいえる。この「へのす」によって、前半を後半の、というよりも前半末尾の「あふ」を後半の「へ逢ふ」に転ずる契機として抽出していることが示されているのだから。

言語を語音という一点から抽出しうる、他を捨象しうるという抽象力の歴史的社会的普遍化の引き金の言語表現上の主要な契機に文字と音声の矛盾を顕化した、和語と漢字表記の矛盾があったことは想像しうる。

衣に着くなす 衣余着成

目につく 目余都久

というような表記上の区別がそれを示している。文字表記が、漢字使用が、「へつく」という和語の区別を觀念のうちで強いたろうし、語音としての抽出をもうながさずにはいかなかったろう。しかし、こういうことが詩法として一般化される言語状況は言語意識の内側だけでなく、もつと時代、社会の根底的な自然基盤において、そこに生きる生活者の生活的自然における抽象能力の獲得（強制）の一環として起ってくるはずである。自己の即自的自然に埋めこまれたように貼りついて存在していた觀念的自己を言語と共に分離しうる契機としての社会的自然は自己と自己、自己と他人の關係の自然物的抽出と對象化として現われたところの、觀念的生活者の時代社会的な普遍的成立であり、古代知識階級が支配者と被支配者の間に一箇の必然的、自然勢力として登場することであり、古代都市社会と生活の農耕生活に対する普遍化であつたらう。

前半末尾七音のうちの特定語、中心となる語句が後半部に語音として反復されながら表現としては転換するという形は、前段階の末尾七音全体の観念的反復重層という形式に較べ、七音の表出の中心を特定語句にまで絞り込むことができるようになり、それだけ韻律の支配から自由になり、語句として転換しうるようになったことを意味する。そこに更に次への移行の契機がある。

入間道の 大家が原の

いはる蔓 引かばぬるぬる

( ) 吾にな絶えそね

これと同じく卷十四<sup>3390</sup>の歌などは、前半末尾七音「引かばぬるぬる」「鳴き渡りなむ」のうち、へぬるぬるゝやへ鳴き(泣き)の語句だけをとりだし後半の「吾に絶えそね」「逢ふとはなしに」へと転換連接させているという点で、前例と同じなのだが、ここではもうこの転換に語音の重層を介在させることを必要としていない。言葉は「ぬるぬる(抜け分かれるさま)」や「鳴く」のまままで男女の心の離間や逢えぬ悲嘆へと容易に転じられている。もうこれは殆んど暗喩の域だとみてよいところへきている。むしろ、この暗喩化が前半部全体に及んでいるのか、それともこの語句だけに留まるものなのかは、むしろ語句だけの転換暗喩化から前半詩句全体の暗喩化へと移行する過程的狀態にあるとみるのが正当だろう。

これが更に前半詩句全体を暗喩化するに至るのは、末尾七音全部が(その中の特定語句だけでなく)後半部に対して重層転換していく時である。

伎倍人の 斑袞に

綿さはだ 入りなましもの

( ) 妹が小床に

「入りなましもの」という七音（八音分）はその単位全体が後半「妹が小床に」へと接続し、同義反復という性質を失い、表現上の強拍（自己表出性）として改めて後半部から倒叙法によって再構成することになっていて、その結果「入りなましもの」は詩的表現の中心へと高められて終ることになっている。この場合でも、まだ前半部全体が後半部全体の喩たりえているかといえ、そうは言い切れず、「伎倍人の斑衾に綿さはだ」は単に「入りなましもの」を導くだけに終り、「妹が小床に」にまでは内的な連関を貫いているとはいえない。ただ綿の沢山入った伎倍人の斑衾の像が、憧れの妹の小床の像と重ね合わせられているともいえるが、その時には「入りなましもの」という願望の表出とは矛盾してくる。前半の「入りなましもの」は願望ではなく想像、憧れをまじえた想像にすぎないから。全く同巧の表現に<sup>434</sup>の歌があり、<sup>22 46 56 119</sup><sup>3492</sup><sup>3555</sup>も同じ段階にあるといえる。その中では男女二人の仲の成否を挿木にした柳の枝の芽ぶき具合に連接させた<sup>1492</sup>が前半全体をよく後半の暗喩に転化させているし、巻一46のなどは、これも

阿騎の野に今こうして宿っている旅人たちは、のびのびと身を横たえて眠っているであろうか、いや眠れはしないのだ。草壁皇太子御在世の昔の追憶が次々に浮かんで来て。  
(古典大系頭注)

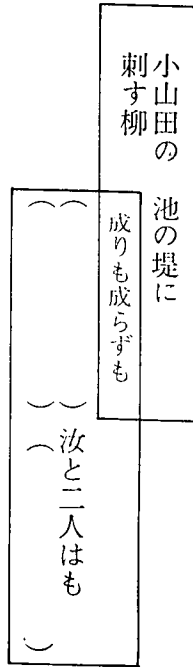
とされて、全体が一気に一連の流れで転換を含まずに旅人の心を読み下したかのように解されているほど、前半部全体の像に後半部の「古思ふに」が逆行的に侵透し、前半がよく暗喩として整序されているのである。こうなれば

阿騎の野に 宿る旅人 打ち靡き 眠も寝らめやも 古思ふに

というように分け書きしてもよい位に、上句下句（五七五 七七）の形式に近づくのである。むしろ内部では、  
〈眠も寝らめやも〉の部分で前半からの流れは転じて後半の「古思ふに」へ接していくのであり、転換なしの構成で

はない。更に卷十四<sup>3512</sup>に至れば、転換を暗喩化する語法ともいべき「いさよふ雲の 寄そり夫はも」というへの用法が出ているのは、詩行の構成（韻律構成）だけでなく語法にまで転換の暗喩化をそれと対象化しうるまでになったことを意味する。

この段階で詩行の構成は



のようになっており、次のような万葉集短歌形式の成立、つまり和歌形式の成立とみてよい作品へ殆んど一頭足である。（四行目八音二句休止拍を省略）

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

卷二 85

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

卷一 8

わたつみの 豊旗雲に

入日見し 今夜の月夜

( ) さやに照りこそ

卷一 15

三輪山を しかも隠すか

雲だにも 情あらなも

( ) 隠さふべしや

卷一 18

あかねさす 柴野ゆき

標野行き 野守は見ずや

( ) 君が袖振る

卷一 20



春過ぎて 夏来るらし

白樺の 衣乾したり

( ) 天の香具山

卷一 28

引馬野に にはふ榛原

入り乱り 衣にははせ

( ) 旅のしるしに

卷一 57

あをによし 寧楽の家には

万代に われも通はむ

( ) 忘ると思ふな

卷一 80

あらたまの 伎倍の林に

汝を立てて 行きかつましじ

( ) 眠を先立たね

卷十四  
3353

信濃路は 今の墾道

刈株に 足踏ましなむ

( ) 履着けわが背

卷十四  
3399

中洲に 浮き居る船の

漕ぎて去なば逢ふこと難し

( ) 今日にしあらずは

卷十四  
3401

新田山 嶺には着かなな

吾によそり 間なる兒らし

( ) あやに愛しも

卷十四  
3408

保香保ろの 岨の榛原

ねもころに 将来をな兼ねそ

( ) 現在し善かば

卷十四  
3410

下毛野 安蘇の河原よ

石踏まず 空ゆと来ぬよ

( ) 汝が心告れ

卷十四  
3425

白梓の 衣の袖を

麻久良我よ 海人漕ぎ来見ゆ

( ) 波立つなゆめ

卷十四  
3449

高麗錦 紐解き放けて

寝るが上に 何ど為ろとかも

( ) あやに愛しき

卷十四  
3465

子持山 若鶏冠木の

黄葉つまで 寝もと吾は思ふ

( ) 汝は何どか思ふ

卷十四  
3494

橘の 古婆の放髪が

思ふなむ 心愛し

( ) いで吾は行かな

卷十四  
3496

先頭に順序をはずして卷二の85を持ち出したのは、この類歌が古事記にあり、既にそれについて取り上げていたの  
で、まず古事記歌謡からの距離を示すものとみて、説明として掲げたのである。古事記では

君が行き 日長くなりぬ

山たづの 迎へを行かむ

( ) ( ) 待つには待たじ  
( ) ( ) ( ) ( )

の形であり、万葉集卷二90にも「待ちには」の殆んど同形で紹介してある。詩行構成上でどんな移行がみられるか。古事記では、前半末尾の「迎へを行かむ」を同義反復して強拍をこめ、「待つには待たじ」という後半をなす構成が保たれているのに対し、ここでは同様に前半の「迎へか行かむ」にこめられた峻巡動揺を取り出して同義反復し「待ちにか待たむ」と強化しているという点では引き継ぎながら、一方で「迎へか行かむ 待ちにか待たむ」という二句が一对の表現として、前句の自己表出性の反復というよりは、一对のまとまった表現として峻巡を表現するといふふうに変ってきていることである。その結果、

( ) 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

というふうな二句切れ構成の下句のうちでは、「迎へか行かむ 待ちにか待たむ」の間の休止を挟んだ両句の一体的な関係性(緊張)に表出の力点がかかることになる。この詩形では、休止拍は二行目二句分と四行目一句分であり、前者は一行目(上句)と三、四行目(下句)との間の断絶と転換を担い、後者は下句内部での、右に指摘したような反復部の一体的強化を担うことになり、従って二つの自己表出力の頂きをもち、その二つの頂点の関係性に統一的な頂点を集中するという構成になったといえる。具体的にいうと、二句四行構成の各行の独立性が明確になり「君

が行き、日長くなりぬ」というまとまった陳述として完結しながら（それを韻律的に明確な基礎を与えているが第二行目の休止拍）、第三行のこれもそれ自身独立した陳述に複唱的に連なり、そこでまた休止を挟んで更に復唱的な「迎へか行かむ 待ちにか待たん」の一固まりの心意表出へと収斂するというように。これは意味と強拍の流れが、第一行目から第二行目へ、更に第二行目から、ダブって「迎へか行かむ 待ちにか待たむ」へと三段階に流れるよう統一されていることである。だから、これをそのような時間的構成単位に分解して示せば

- (a) 君が行き 日長くなりぬ  
(b) 山たづね 迎へか行かむ  
(c) 迎へか行かむ 待ちにか待たむ

というふうになる。(a)から(b)への流れは第二行目の休止拍によって介され、両者をそれぞれ独立した単位の心意の表現としてはつきり分けると共に、表現を支える心意の表出としては同義（同意）反復であり、また自分に対する対象的契機の表出と、それによって惹起された自分の心意の表出と、というふうに対象と主体、詞と辞の表出として対をなす。(b)と(c)の関係もまた第四行目休止拍による詞辞的な反復という形で構成される。この休止拍は「迎へか行かむ」という、それまでの詩行の到達した核を、改めて対象化し同義（意）反復の出発点とするという辞（到達点）から詞（出発点）への転換を図るものである。

熟田津に 船乗りせむと  
月待てば 潮もかなひぬ

( ) ( ) 今は漕ぎいでな  
( ) ( ) ( ) ( )

末尾二句の結合(詞辭的)を強め、そこに向つてストレートに心意の流れが流れ込んでいくという、初期万葉歌の特色は完成しているが、これもまた各行の独立とその上での連関を積み重ねるといふ形式の中で行われている。だから、右の歌の構成も、上句は末尾「潮もかなひぬ」に収斂しながら、そこで休止拍を介して下句に同義反復として「今は漕ぎ出でな」と復唱される右のような韻律詩行の構成に発しているのであるが、同時にその段階を脱して、上句と下句の関係を

熟田津に 船乗りせむと

月待てば 潮もかなひぬ

潮もかなひぬ 今は漕ぎ出でな

というふうな重層させて読ませるような構成へと移行しつつある。それは

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

という韻律詩行構成へ向う傾向性を同時に、つものである。これを前段に例示した

小山田の 池の堤に

刺す楊 成りも成らずも

( ) ( ) 汝と二人はも  
( ) ( ) ( ) ( )

に比べてみるとよくわかるのだが、これを熟田津の歌のように

小山田の 池の堤に

刺す楊 ( ) ( )

( ) ( ) 成りも成らずも

( ) ( ) 汝と二人はも

というふうに見なすことはできにくい。上句から下句への転換と連関が絶たれてしまうからである。上下句のそれの独自の完述性と、同時に両者の一連の流れとしてのまとまりとを備えた、前者のような立体的な両面性をこの歌は持たず、上句からの連続的な転換があるだけだからである。

A

わたつみの 豊旗雲に  
入日見し 今夜の月夜

( ) ( ) さやに照りこそ  
( ) ( ) ( ) ( )

B

わたつみの 豊旗雲に  
入日見し ( ) ( )

( ) ( ) 今夜の月夜  
( ) ( ) さやに照りこそ



A  
三輪山を  
雲だにも  
しかも隠すか  
情あらなも

( ) ( )  
( ) ( )  
( ) ( )  
隠さふべしや

B  
三輪山を  
雲だにも  
しかも隠すか  
( ) ( )

( ) ( )  
( ) ( )  
( ) ( )  
情あらなも  
隠さふべしや

A  
信濃路は  
刈株に  
今の墾道  
足踏ましなむ

( ) ( )  
( ) ( )  
( ) ( )  
履着けわが背

B  
信濃路は  
刈株に  
今の墾道  
( ) ( )

( ) ( )  
( ) ( )  
( ) ( )  
足踏ましなむ  
履着けわが背

A  
下毛野  
石踏まず  
安蘇の河原よ  
空ゆと来ぬよ

( ) ( ) 汝が心告れ  
( ) ( )

B 下毛野 安蘇の河原よ  
石踏まず ( ) ( )

( ) ( ) 空ゆと来ぬよ  
( ) ( ) 汝が心告れ

卷一と卷十四から二つずつ挙げたが、AからBの詩形への移行を含みながら、これらの歌が成り立っていること、いわば過程的に在ることを認められると思う。これは、二句（十六音分）二行反復としての四行構成Aが、反復転換の中心を前半（上句）末尾の七音句に定着させてくるにつれて、転換の強化として休止拍を上下句間に置くと共に、上句末尾の七音を下句の反復部と並び立たせ、なおその対置をも対照強化するというふうになっていくことでBの形式へ移行することである。そして、このことは、Aが転換の山を前半（上句）と後半（下句）の間に一つしか持たなかったのに対し、Bが前後半の間と後半部（下句）内部の反復にももう一つの山場を組みこむことができるようになることを意味した。

前半（上句）と後半（下句）との分離を、五七五、七七の形でなしうるような傾向を含むことは、上句を叙景、下句を感懷表白というふうに明瞭に分離対照させることに等価的反復復唱の意味を移し、韻律的に基礎づけることを指した。「わたつみの豊旗雲に入日見し」と「今夜の月夜さやに照りこそ」と、「信濃路は今の壘道刈株に」と「足踏ましまむ履着けわが背」と、を分離対照するだけでなく、その分離に休止拍という客観的な表現を与えることで、この間の転換に深い自己表出力を、換言すれば沈黙の裂け目を与えることに成功する。そのことは、自然に向う表出と、

それに契機づけられた内的表出との間に、明らかな断絶があるという自己の表出意識に支えられていることを露わにするものである。Aの形式、いわば古代初期短歌謡にみられる、叙景からずるくとの心的表出へ入りこみ、改めてそれを自覚的に反復する後半（下句）へと転ずるのではなく、また前半末尾七音（感懐表出）に至りついたところで反復するのではなく、叙景する心と自分を表白する心との別次元を、自己表出の内部で意識せずにはいられぬ有様を構造として示し、また前半叙景全体に後半心的表白を対置し反復するというふうに、対象的自然につくことと自己内部に寄りそうことの断絶に表出の中心を置くようになってくるのである。このような傾向に都鄙の別はない。東歌のそれが額田王のそれに比べて断絶の内的な深さに及ばなくてもである。

もう一つの力点は、後半部（下句）にこめられた休止拍に裏打ちされた転換である。後半部が七音一句だけだったこれまでではむろん、このような自己表出力の支点は、後半下句にはなかった。このことにより、例えば

潮もかなひぬ 今は漕ぎ出でな

今夜の月夜 さやに照りこそ

足踏ましなむ 履着けわが背

空ゆと来ぬよ 汝が心告れ

など第三行目（下句の第一句）を景物表示の上句に対し、その心的反復として区別すると共に、下句内部でもそれに続く第四行（下句二句目）の強くよりストレートな心情表白を導く、自己内部の自然、或いは外的契機として対象化していくことに明確な韻律的根拠を与えているのである。歌うべき自己は更により純化された肉声へと、この第三行を転機としてたどられる。

かくして、これらの歌形では、対象的自然の描出（叙景）から始まり、転じてその対象に寄り添った自己の心意、

対象に引張られ貼りついた自己内心の描出へ出てゆき、更にそれを確認したのちに初めて、直截な内的欲求の表出へと純化された一見、素朴な表現（これは倒立してそう感じられるのだ）へと抽出されて終る、というふうな段階的で明快な展開を構造としてもつことになっている。この展開には外的自然からより内部の自己へ向う、明快でよどみない直截的な転換重層、直線的な段階性の特徴としており、自然と自己の間の屈折や渋滞を転換の生命としてはいい。人間が内心の屈折やたゆたひをもたないのではない。表現には屈折も停滯も直線的明快、論理的堅固な構造に乗って現われることができるだけなのである。だから、内的な表情は第一番目の山と二番目の山の關係に凝縮されることになる。

あをによし 寧楽の家には

万代に ( ) ( )

( ) ( ) われも通はむ

( ) ( ) 忘ると思ふな

前半（上句）の自然理念的讃と、後半第一句が示す自己の人間の存在の間に横たわる断絶を休止拍が表現するだけでなく、「われも通はむ」という、比較し追隨しようとする姿勢に表わそうとしている。また後半（下句）内部では、対象に向う自己の心をそのままに表出した「われも通はむ」に対し、そういう直線的な自己表出への不安や欠如の意識が改めて取り出され「忘ると思ふな」というふうに対置される。東歌でも同様に、

伊香保ろの 岨の榛原 ねもころに

という上句と、続く下句一句目

将来をな兼ねそ

の間には明らかに対立し逆立する転換対象（自然と自己意識の間の疎隔）があり、また

将来をな兼ねそ 現在し善かば

の下句内部の間にも、相手に添い誂える自分の心に対する不安と確認が自分自身に逆流してくるといふふうと節目と転換がある。

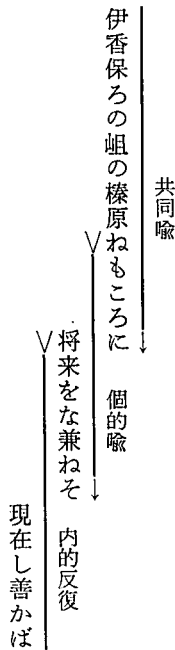
このような、自然（対象）と自己、対他的自己と対自的自己という二つの転換点の関係、それがこの形式の歌心の頂点となる。この両者いわば上句と下句の関係の重層的展開は、これらでは段階的な直線性に乗っており、最初の対象的自然（自然理念化されている）から、対自的な自己表出に至る経過は自動的な自然性に裏うちされて、疑う余地のない論理的必然として直線的にたどりつくような構成になっている。各段階の自己表出性の間に継ぎ目や飛躍はあっても、喰い違いや不可解な曖昧さを表出の契機として認めてはいない。そして、この対象的自然から対自的自己認識（表出）に至る経過の必然的な自然性に対する信頼（安定感）の上に、これらの歌の形式はその表出の頂きを置いているのだといえる。

この形式において、韻律的な構成の継ぎ目に意味の流れの上で応じる八喻∨のあり方はどうなるか。これらの歌では、冒頭から終りまで、強く作者の対自的な意識が侵透して、上句の自然対象をも自分の個的な位相を見失うことなく貫きながら捉え表出するという、表出上の自己位置による統覚が行きとどいている。それは次のような方法に支えられている。

伊香保ろの岨の榛原ねもころに将来をな兼ねそ現在し善かば

この例は前掲の諸歌の中では三句目「ねもころに」に至る上句の景物詠から下句四・五句の感懐表白への転換が最も明瞭な対比を示しているもので、しかも、前半景物詠が共同の観念に支えられた自然理念的表現（非個人的表現）

をよく示しているものである。だから、この転換は前半が恰も自然景の喩をなしているかのように見えるような条件を備えているといえる。しかし、これは果して景物喩になっているのかと考えると、そうは言えないのである。それは「伊香保ろの岨の榛原ねもころに」という喩が自然理念的な共同性に支えられた喩であるけれども、続く「ねもころに将来をな兼ねそ」という転換によって、共同的喩は逆行的に個的な自己表出性に裏づけられた喩へと転じるところに、上下句の関係の中心があるからである。つまり、最初から共同喩が個的喩へと転ぜられるところへ行くようなリズム構成で統覚されて歌われているのである。その上で前述のように更にもう一遍の転換、共同喩を個的に抽出し直したことに對する内的な再確認へ、と転移するのである。図示すれば、この時間的構成は、



というふうな二度の転換を経た三段構成になる。そして、こういう詩句構成にはリズム上の支持が転換点に休止拍が配されているというふうになされているので、はじめからこうしたリズム構成に乗って歌い出されるため、一見自然的な共同喩のように歌い出されても、すぐにそれが個的喩に転じられるように、そこへ向って統覚された上で歌い出されているといえるのである。従って、自然景を個的心情の喩としてそのまゝで接続させるようなことは成り立たなくなっているのである。このことで、この形式（段階）の歌では、自然（理念）景から心意へと転ずる二段構成の構成ではなく、はじめから終りまで一気に自己を吐きだすという、主体の自己位置を貫いた表現で一段に統一され、

転換は自己位置の内部で自己位置自体の展開として行われる、直線的で段階的な三段構成をとるようになった。同様の形式を

中洲に浮き居る舟の漕ぎて去なば

V  
逢ふこと難し

V  
今日にしあらずは

信濃路は今の壑道刈株に

V  
足踏ましなむ

V  
履着けわが背

など東歌に見出せるばかりでなく、前掲額田王の歌にも同様に見てとることができる。

わたつみの豊旗雲に入日見し

V  
今夜の月夜

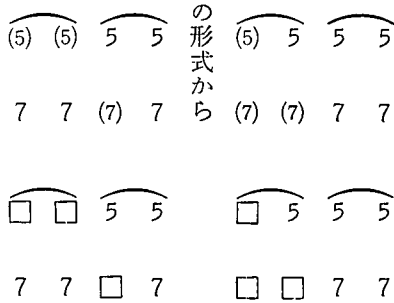
V  
さやに照りこそ

三輪山をしかも隠すか雲だにも

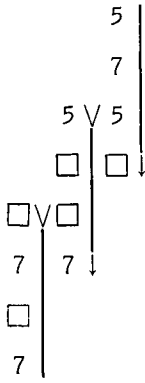
V  
情あらなも

V  
隠さふべしや

万葉初期歌謡における短歌謡、五七五七七の音数律が、和歌形式として同じ音数律のように見える記紀歌謡の短歌謡と区別されるゆえんは、右に長々しく述べてきたような韻律詩行の構成原理にあった。そしてそれを端的に示せば



の形式への移行を内部に含んだことにあつたといえる。これを更に前述の、重層しながら転換し三段に流れる時間的展開構成として図示すれば、次のようになる。





(7) 和歌の成立

和歌の成立は、どんな韻律詩行構成の支えの上に、どんな転換や喩が表出の力点として現われた時を言うのであるか。右の詩行構成の先に成り立ってくるのはどんな形式なのか。前に掲げた額田王の歌（万葉集巻一18）を本歌とする貫之の歌（古今集巻二94）を手懸りにして考えてみる。

はるのうたとてよめる

みわ山を　しかもかくすか　春霞　人にしられぬ　花やさくらむ

これは次のような詩行構成と一まずみなすことができる。

みわ山を　しかもかくすか

( ) ( ) ( ) ( )

春霞　人にしられぬ

( ) ( ) ( ) ( )　花やさくらむ

短歌（和歌）形式の中核的な節目は、前半（上句）と後半（下句）との転換にある。そして更に二つめの転換が後半下句の第三行と第四行との間にあるという流れをなす。前半叙景は本歌の通り全く自他の同一地平性が磐石の基盤になっており、そこで視線の安定した骨太さが保証されていた。この本歌（前半部）が示す自他の自然的共同性を基点にして、その地平からの断絶と飛躍とが後半部への転位の意味である。いうまでもなく下句の表出水準は自己と対象的自然との同一地平性を信じていられた本歌及び上句とから完全に切れている。それは自己の想念内部の問答を世界としているし、自己存在の証しはそのような内的で観念として浮遊する非自然的な観念世界そのものに求められている。そして、この両者間の断絶と転移が对象的な主題であり、構成の要めであった。

自然的叙景から観念的想念への鋭い一気の転換が、額田王の本歌の場合のような中間に二度の転換を経てゆるやかに個的想念へとたどられていく構成と著しく異なるところである。「三輪山をしかも隠すか 雲だにも」という自然的共同性による叙景から、「雲だにも、( ) ( ) ( ) 情あらなも」という個的な視線へ転じ、それを契機に更に「情あらなも ( ) ( ) 隠さふべしや」と内的想念へと反復突出せしめる、というふうな一連の自然的な過程としての三段の構成が導くということがない。そういう自然過程として自然から個的存在にたどりつくという表現思想や表現構造との訣別、断念をむしろ表出の契機とし、また構成の中心としているのである。万葉集本歌の第一段（第一行から第二行目）から第二段を経て第三段（第三行目から第四行目）への展開は、この古今集歌では既に歌い出しに立つべき観念の自然的水準であり、そのことの確認が構成の中心となる。

自己と対象自然の間の自然的な共同性に支えられた叙景はまた自己と他の人間の間の自然的な共同性に裏うちされたそれでもある。そして更には自己自身に対する異和の意識へも導かれることはない。万葉歌の三段の転換は、この自然的自己意識からの逸脱が「情あらなも 隠さふべしや」という、相手（対象自然）への呼びかけが虚しく反転して来て自己自身への異和の意識（自己の自然に対する負担の意識）を喚起するところへ抽出されていく過程であった。この古今集歌では、万葉歌の出発点から終点までの過程を第一の転換として捉え、更に観念としての自然（自然としての観念）に個的存在をかける、下旬内の第二の転換に自己表出力の頂きをもってくるという構成へと出ている。両者の韻律詩行の構成を対照すれば、

（三輪山を しかも隠すか  
雲だにも 情あらなも

（みわ山を しかもかくすか  
( ) ( ) ( )

( ) ( ) 隠さふべしや  
 ( ) ( ) ( ) ( ) 春霞 人にしられぬ  
 ( ) ( ) ( ) ( ) 花やさくらむ

という具合になる。各詩行の表現の表出水準に対応をみることができて、両者の始点と終点の違いを明らかに読める。古今集貫之歌が行った本歌取りが本歌の「雲だにも」の部分で「春霞」に替えたというようなものではないことがわかる。本歌の前半上句二行を対象に、それを転換することにはまず構成の力点を組み、そのため第二行目に深い休止拍（無音拍）を置くことで転換力をつけており、その上で「人にしられぬ」と「花やさくらむ」の後半部（下句）の中にも断絶と飛躍をつけて、 $\wedge$ 花 $\vee$ に強い暗喩力を与えている。最終第四行はこれで内的な或る想念自体の捉え難い観念的自然性の喩となつて立つことに成功している。それは万葉歌第三行「隠さふべしや」が示した、有りうべからざることに悩む心の表白、のもう一つ先の世界であり、その宙に浮いた我が心自体を自己にとつてもう一つの奥深い対象的な自然として捉えたものである。そして前半（上句）と後半（下句）の関係は「みわ山をしかもかくすか」という上句と「花やさくらむ」の下句最終行の関係によく表われているように、自然的叙景を自己内部の自然景（自然としての自己の想念）へと転位し、反復したものである。

こういふ、前後半の転位反復関係を第二行に休止拍をおいて強く対照せしめるといふ構成は、上句二行を全く表音された第一行（詞）と完全な休止拍無音の第二行（零記号辞）というふうな関係として、一行化するものである。つまり第一行の表音反復としての第二行目という構成原理を変化させている。等時拍的反復が失われたのではない。より言語表現として深化され、反復は表音部としての範囲内に限定されず、表音部と無音部の関係にまで言語表現の本質へ向けて拡大深化されたのだといえる。またこれに合わせて、当然後半部（下句）二行もまた一行化する。「人に

しられぬ、花やさくらむ」の連体修飾による一連の文としての展開に、そこに休止拍による飛躍を含みながら、整序されてきている。

（みわ山を　　しかもかくすか　　（　　）　　（　　）　　）  
（春霞　　人にしられぬ　　（　　）　　（　　）　　）  
（花やさくらむ

というふうな詩行韻律の流れを示すとみてよいくらいになっている。前半は△隠す▽といふ後半はその△隠されたもの▽を言い当てる形で反復復唱し、また後半下句内部でも△隠す▽側と△隠される▽側とを対照的に復唱するといふ反復原理は貫かれている。

四行詩形が初期万葉歌のような第四行を休止拍とするものから、この古今集歌のように第二行に休止拍を置く形へ移行し、それを介して更に二行詩形へと転じつゝあるとすれば、この間に短歌謡は△和歌▽としての成立をかけていると考えられる。形式詩形（詩行韻律構成）の転移は短歌謡から和歌形式へのそれも含めて一般に、単に時代的な移り変わりという詩表現の自然的成り行き（自然過程）を指すのではない。この場合なら、それは二句四行詩形からの逸脱離陸として古今的な四句二行詩形が現われたもの、換言すれば前者の示す自然的共同性に対して詩表現の本質である個的自己表出力を相対的に後者が担って現われ出るのであり、それは個的な自己表出を本質とする文学表現としての人間の必然力を明示するものである。

この、詩形詩行の移転を韻律詩行にとどまらず、対象的表現にまで抽出したとき、そこにこの貫之歌に典型的にみられるような△本歌取り▽の手法が成立する。本歌が示す前半（上句）の

三輪山を　しかも隠すか

雲だにも　情あらなも

が共同的自然から個的自然をみてとる視線を抽出してくることに反復の根拠をおいていたのに対し、貫之歌はこの転換を第一行に続く休止拍の第二行において果してしまふように歌い出されている。本歌が二行上句で行ったことを、すでに外形からは一行のみで行ってしまうことになる。つまり本歌が第一行を共同的自然としたのに対し、貫之歌はそのままの表現ですでに個的視線を透過した、いわば次に個的内景へと転位しうる契機としての個的外景としてはじめから歌い出している。だから本歌の二行分（上句）を貫之歌では一行分、それも本歌の第一行を遺したままで表示しうるような構成（表出水準の韻律的表現）に立っているといえるのである。

古今集初期作で、右のような傾向を現わしている事情を改めて業平歌の中に見出してみることとする。

133　ぬれつつぞ　しゐておりつる

（　）　（　）　（　）　（　）  
年のうちに　春はいくかも

（　）　（　）　（　）　（　）  
あらじと思へば

294　ちはやぶる　神世もきかず

（　）　（　）　（　）　（　）

618  
涙河  
あさみこそ  
袖はひづらめ  
身さへながると  
きかばたのまん

411  
宮こどり  
わが思ふ人は  
有りやなしやと  
名にしおはば  
いざこととはむ

349  
さくら花  
ちりかひくもれ  
おいらくの  
こむといふなる  
みちまがふがに

たつたがは  
から紅に  
水くくるとは

923  
ぬきみだる  
人こそあるらし

879  
おほかたは  
月をもめでじ

868  
むらさきの  
色こぎ時は

707  
おほぬさと  
名にこそたてれ

白玉の  
まなくもちるか  
そでのせばきに

969 今ぞしる  
くるしき物と

人またん  
さとをばかれず  
とふべかりけり

970 わすれては  
ゆめかと思ふ

おもひきや  
ゆきふみわけて  
君をみんとは

古今集所載の業平歌三〇首のうち、右の十一首は、さきの貫之歌と同じ韻律詩行構成をもつものと考えられる。但しこれらはいずれも本歌取りをその表現に直接遺してはいない点で貫之歌とは異なるようにみえるが、その本歌取りにみられた表出水準の仮構の内的観念性を全く同じように果している形であるとみられる。例えば294を取り上げてみる。

a ちはやぶる神世もきかずたつたがはから紅に水くくるとは



b  
 ( ) ( ) ( )  
 ちはやぶる 神世もきかず  
 ( ) ( ) ( )

( ) ( ) ( )  
 たつたがは から紅に  
 ( ) ( ) ( )  
 ( ) ( ) ( )  
 ちはやぶる 神世もきかず  
 ( ) ( ) ( )  
 ( ) ( ) ( )  
 たつたがは から紅に

c  
 ( ) ( ) ( )  
 たつたがは から紅に  
 ( ) ( ) ( )  
 ( ) ( ) ( )  
 ちはやぶる 神世もきかず  
 ( ) ( ) ( )  
 ( ) ( ) ( )  
 たつたがは から紅に

aの無韻律的表記を掘り起してみると、bからcへの移行を含んでいる。明瞭に前後で問答的対応を貫きながら、最初から自問自答の個的表出に自らを限定しているだけでなく、下句で更にその個的応答を内的想念の観念的な独自にまで抽象したところに、自分の自分自身(自然的自己)に対する存立を見出ししている、という二段の展開が読める。上句と下句をつなぐ四行形式の第二行目にある完全休止拍は、問(上句)答(下句)問の強い位相上の落差を示すと共に、それを連ねる転換の強拍でもある。さきの貫之歌が第一行に万葉本歌の第一行をそのまま形の上で残して共同的自然による叙景という性格を見せながら、そこに本意はなくて、そういう共同性からの飛躍断絶としてそれを見る位置(個的意想)があるということの表出であったように、この場合たとえ本歌の表現を個的意想が対象にしたものとして残すというようなことがなくても、同様に考えてよい。「ちはやぶる 神世もきかず」とは、「(め)ずらしいことの種々あった)神代にだつて(こういうことがあったとは)聞かない」(岩波古典大系「古今和歌集」頭注)というふうに註されているように、共同的自然そのものとしてある「ちはやぶる 神世」という観念的自然を対象にして、そういう共同的自然性から自分が逸脱していることの表示として歌い出されている。「神世もきかず」の「も」

が△は▽でないという点でよく作者の対象に対する表出位置を示している。

順序からいえば貫之歌のように本歌第一行をそのまま残しながら、実はその共同的表现とは切れている個的表出位置に本意があるという方が、この業平歌より進んでいる形である。業平歌では共同的自然は個的位置からの観念的対象であるが、貫之歌が対象にした共同的自然は観念ではなく表現（現実）そのものである。そしていずれも、共同的自然からの飛躍としてまず自己の個的位置を、それと相対的に描き出す。が、それは歌い出しの位置、むしろ次ぎに対象化され転換されるべき自然としてある。上句が示す個的表出とその位置からの飛躍をへて下句へ移行する時、その転位の中味は下句内部のもう一つの転換に籠められる。

上句「ちはやぶる神世もきかず」という個的表現を支える表出位置自体を、後半下句は対象的に描き出すというように転ずる。「たつたがはから紅に」という第三行と「水くくるとは」の第四行の間には、例えば

283 竜田川紅葉乱れてながるめり わたらば錦中やたえなむ

314 竜田川錦をりかく神な月しぐれの雨をたてぬきにして

などの「わたらば錦中やたえなむ」「しぐれの雨をたてぬきにして」といった様々な知的意図がありうるように、個的な位置どりのための転換がある。この後半部の転換を導く契機は、無音の休止拍（第二行）とその有音化である第三行第一句△竜田川▽にある。

△竜田川▽の名が古今集歌ではすでに共同の自然であることを超えて自然理念であることを明白で、そのことは右の用例にも竜田川を必ず紅葉に結びつけるばかりか、更に錦織に見立てるところにまで、共同の理念へ向けて個々人の内部を通して抽出することが前提条件になっているさまにみることができるとして各作者は、その共同の自然理念からの逸脱飛躍に個的表出力をかけたのである。それが様々な竜田川への意図をつむぎ出させた。そういう

自然理念、いわば観念の共同性を象徴する語を△竜田川▽や△春霞▽というふうに第三行（下句第一句）冒頭におき、それに対する各人の個的意想を示すことを第四行への転換によって行ったのである。この場合、竜田川の錦という自然理念に対し、「竜田川から紅に」までは未だ観念的にも現実的（表現的）にも△錦▽の観念を離れないのを、「水くくるとは」で表現として全く△錦▽を自然化してしまっている。それは錦に見立てる（喩化）のではなく、錦そのものだとするのである。こういう心は、共同の自然理念（観念の共同性）を改めて個的な内的現実（自然）として選び生きる者の姿を示すものである。それは当然、自然理念の観念性を当座の恣意的幻想として受け流したり、使い分けたりして、社交や滑稽（機智）化などに傾く偽知識人に対立する心である。

後半第三行第一句に自然理念語が来ない例を一つ。

969 今ぞしる くるしき物と

( ) ( ) ( ) ( )

人またん さとをばかれず

( ) ( ) とふべかりけり

詞書をよそにして独立した歌として読めば、完全に恋歌である。ということとは、歌に詠みだされた恋歌の心があり、それを基準にして逆に男女間ならざる関係にまで拡げて人と人の関係の本質を測ろうとする傾きが、自分に待ちぼうけを食わせた形になった友人に遣わした歌だという詞書とそういう△事実▽に結びついていったものと考えることができる。

上句は、人を待たせた昔であり同時にそれが恋の共同理念であることに對して、今ぞ自らの個的な心に徹して苦しみものと逆倒して知るといふふうに、共同の自然理念に相対的に個的心意のありかが表出されている、という点で前

例に同じ。では自分の個的な心の証しである△苦しさ▽とは、人に対する自分のどんな心に結実するのか、という展開と飛躍が下句の構造をなす。下句第一行（第三行目）は「人またん さとをばかれず」二句で一つのまとまった觀念の水準を示す。それは、人の待つ里を△離れず▽というのは既に男女間における一つの自然理念なので、自分が△苦しきもの▽と感ずる自分の心の在り様は通念化した△離れず▽ではなくて、いふなれば△問ふべかり▽だった（けり）というのである。下句の休止拍を挟んだ七音句「里をば離れず」と「問ふべかりけり」の対照飛躍に自己表出力はのぼりつめ収斂していくという構成である。丁度前歌の「竜田川 から紅に」と「水くくるとは」の関係に同じである。

同様の構成をいずれにもみることができ。411の「名にしおはど、いざこととはん」でも790「わすれてはゆめかぞ思ふ」でも、名に負うというだけで受身になって対象を美聖化する共同の自然理念に対し、また忘れて夢になしてしまいたいような共同の幻想の圧力に対して、それ／＼個的に敢て問いかけ、また忘るべからざるものと選びとる、というふうな上句を示し、それを下句で具体的な自分の言葉（心）を共同の規範にまで抽出洗練された個的な心の△型▽に対し、ぶっつけ自ら確認するという転換で頂きに達するというふうになっている。だから「都鳥わが思ふ人は」というパターン化した問いかけと、「有りやなしや（と）」という身も蓋もない露わな切迫した表現とは断絶があるし、同様に「おもひきや 雪ふみ分けて」という表現の訪い方と「君をみん（とは）」というストレートな直かな表現との間にも自然理念から現実へと下降する跳躍が横たわる。そして、これらの歌がどれも問（上句）答（下句）の各句が表現上の一貫性をみせているという点で四行詩形式から二行形式へと移っていることもまた認めることができる。

業平歌には右のような第二行休止の形のほかに次のような二行詩形もまた、二倍の数で在る。数の上でいえば、こ

ちらの方が本流とみなすこともできる。さきの二行詩形の場合もそうだったが、この場合も春の歌から雑歌に至る分類のいずれにも亘ってあり、対象が自然景物であろうと、内的な共同の観念としてのそれであろうと関わりなく分布している。

53 世の中に たえてさくらの なかりせば ( ) ( )

( ) ( ) 春の心は ( ) ( ) のどけからまし

63 けふこずは あすは雪とぞ ふりなまし ( ) ( )

( ) ( ) 消えずは有りともし ( ) ( ) 花とみましや

268 うゑしうゑば 秋なき時や さかざらん ( ) ( )

( ) ( ) 花こそちらめ ( ) ( ) ねさへかれめや

410 唐衣 きつつなれにし つましあれば ( ) ( )

( ) ( ) はるばるきぬる ( ) ( ) たびをしぞおもふ

418 かりくらし たなばたつめに やどからん ( ) ( )

( ) ( ) あまのかはらに ( ) ( ) 我はきにけり

- 646 かきくらす 心のやみに まどひにき 世人さだめよ  
 ( ) ( ) ( ) ( )
- 644 ねぬる夜の 夢をはかなみ まどろめば なりまさる哉  
 ( ) ( ) ( ) ( )
- 632 人しれぬ わがかよひぢの せきもりは うちもねななん  
 ( ) ( ) ( ) ( )
- 622 秋ののに ささわけしあさの 袖よりも ひぢまさりける  
 ( ) ( ) ( ) ( )
- 616 おきもせず ねもせでよるを あかしては ながめくらしつ  
 ( ) ( ) ( ) ( )
- 476 見ずもあらず みもせぬ人の こひしくは ながめくらしん  
 ( ) ( ) ( ) ( )

- 884 あかなくに まだきも月の かくるゝか いれずもあらなん  
 ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )
- 871 おほはらや をしほの山も けふこそは 思ひいづらめ  
 ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )
- 861 つるにゆく 道とはかねて ききしかど ( ) ( )  
 ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )
- 785 ゆきかへり そらにのみして ふる事は かぜはやみなり  
 ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )
- 747 月やあらぬ 春やむかしの 春ならぬ ( ) ( )  
 ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )
- 705 かずかずに おもひおもはず とひがたみ ( ) ( )  
 ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )
- 身をしる雨は ( ) ( ) ( ) ( )  
 ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )
- ふりぞまされる  
 ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )

901 世の中に さらぬ別れの なくもがな ( ) ( )  
( ) ( ) ちよもとなげく ( ) ( ) 人のこのため

971 年をへて すみこしさとを いでていなば ( ) ( )  
( ) ( ) いとど深草の ( ) ( ) とやなりなん

四行詩形式に書き直してみると、例えば 747

月やあらぬ 春やむかしの

春ならぬ ( ) ( )

( ) ( ) 我身ひとつは

( ) ( ) もとの身にして

所謂三句切れの韻律詩行が前掲の二句切れと比べてみて、上句下句の対比転換の中心をはっきりと下句内の休止転換部に求めたものであることがわかる。下句内部の転換構成は結局のところ五音部（八音分・詞）に対する七音部（八音分・辞）の反復対照に中心をもつことに絞られてくるから、その七音の復唱に上句と対比反復されるべき核を抽出純化したものとみなせる。

いま右の歌の休止拍部に敢て有音表現を加えてみると、転換部分の無音拍（辞としての零記号）の半面がうかがえる。

月やあらぬ 春やむかしの

春ならぬ (今ノ春ナリ)



(△自然▽ナラス) 我身ひとつは

(△自然▽ト異リ) もとの身にして

とてもいうようになる。月や春の不変永遠の自然理念への異見の表出にまず個的位置を示す上句では、△私▽の異見の核心が言い離れ休止の無音拍に托されているのがわかる。そして私にとって移り変わりゆく自然という対象の在り方を今度は自然的基準にして、それに相対的な自己自身に反射して我身(実体的自然としての自己)に転ずれば、という上下句間の転換の休止拍を介して「我身ひとつは」というように自然ならざる自己を対象的自然一般から隔離抽出し、その抽出しうる根拠を再び転換休止拍を経て「もとの身にして」と実体として、非自然性を自らに確認するに至る。むしろ「もとの身にして」という表現は自己自身の絶対的独立性(△私▽からみて)を時間的な表現で、自分自身に対し指一本触れることをえぬ仕方のなさを言ったものである。それは上句の自然が時間的転移の自然性の中にあるのに対し、自己における自然はそのような自ずからの超越的救済からも投げ出されていることの確認である。

というようにして、二度の転換をへて三度めに、自己自身の存在を△自然▽として眺めえてしまふ地点に△自己▽△私▽という個の位相を定めることになる、そのような詩行韻律の構成に至ったとき、そこに△和歌▽の成立をみよいのだと考える。

この著名な歌の場合に、殊によくその論理的な展開がよくわかるのだが、最初、自然の不変性という共同概念からの飛躍、個的逸脱として上句があり、そこでは一旦△自然▽は転変変成に本質を移し替えられながら、そこから更に反射投影される自己像(自然としての自己)の抽出へと昇っていく。するとそこに△もとの身にして▽ある自然が現われ、対象化された自然像としてみると再度変わらざる自然という歌い出しの対象像へと戻ったかのようにみえる。

丁度、自己の外部の自然（理念的な、又は実体的な）から一回わりして、自己の内部にそれと同じ自然を見出しており、そういう自然的自己への負担の意識に個としての自己の存立を見出している。こうなるときに、詩表現は全く内的な空間を恰も外部の実体的自然のように鮮かな対象性をもって描き出すことができるようになったといえる。これはまた詩表現における△暗喩▽の完全な成立でもある。月や春と同じような対象としてわが身一つを捉えたとき、わが身を月や春にたとえたり、又は逆に比べてみるというような、部分的な喩は消えて、詩表現全体が喩であるような、存在としての喩が実現するからである。こういう地点ではじめて△和歌▽の成立をいうことができる。

「我身ひとつは もとの身に、して」と同巧の転換対応を下句内にもつ「春の心は のどけからまし」「消えずは有りとも 花とみましや」「花こそちらめ ねさへかれめや」「ゆめうつつとは 世人さだめよ」「ちよもとなげく人のこのため」等々の歌では、最終行（最終句）で明瞭に自己の自然的な他者性を見つめているさまを前行（前句）に対して表わしている。「春の心は」という問いかけに対し、「のどけからまし」とする応答には、ひとり抑うべくもなく騒ぐ内心の高まりを認めているし、「消えずはありとも」という条件に対して、それでも、それにも拘わらず「花とみましや」というように花と見続けることができないう己の自然心をつき離して眺めている。また「花こそちらめ」に対し「ねさへかれめや」とまでいわずにいらぬ内心の必至の不安の対象化、「ゆめうつつとは 世人さだめよ」という、夢か現かという本質をはずれた分別に傾斜する自己の自然に対する、決然とした否定。親の生存を「ちよもとなげく」子一般の心情に対し、「人のこのため」というふうに分を△人の子▽の自然的必然に捉われた存在としてみつめる視線を対置する、というようにいずれも自己の自然的必然（他者的異物性）を認める心を前行からの飛躍として表出している。

このような場合には、下句内第三行と第四行の対比転換飛躍が明瞭なのだが、しかし他に次のような場合にはどう

か、やはり下句内部の断絶飛躍にして反復という転換はあるのか。

年をへて すみこしさとを

(い)で(て)いなば ( ) ( )

( ) ( ) いとど深草の

( ) ( ) とやなりなん

(つ)ゐに(ゆ)く 道とはかねて

(き)きし(か)ど ( ) ( )

( ) ( ) きのふけふとは

( ) ( ) おもはざりしを

などのように、下句二句の關係に一見転換飛躍のない一連の文のように見えるものがある。ほかに「はるばるきぬる たびをしぞおもふ」、「あまのかはらに 我はきにけり」「あやなくけふや ながめくらさん」「神世のことも 思ひいづらめ」などがある。これらでも前半上句と後半下句との關係(流れ)は前例通り変わらず、上句で共同の自然觀念に対する自己の個別的対応を表白し、下句で更にその個位的相(心意)を一つの自然体のように対象化した表現へたどりつくというように。たとえば「年をへて すみこしさと」という表現が担う自然觀念に対し「いでていなば」という想像を敢てするところに個的な位置の表示を行い、それを下句でその住みこし里の聖觀念へ深草を逆倒して、強い危惧と愛着の表現へと転じることによって、その愛着する心を鮮かに立体的対象のように描き出す。

「いとど深草の　とやなりなん」という一連の叙述のようにみえる表現の内に転換はある。「いとど深草野」というだけでは、未だ聖なる自然理念を単に増幅延長しただけのようにみえるが、「とやなりなん」という強い危惧が示す個性によって、その深草野は聖化しえない現実像へと逆立させられるのであり、転換はこの助詞助動詞の自己表出性に支えられて起るのであり、△となる▽にあるわけではない。同様に「きのふけふとは　おもはざりしを」の中では、△聞かず▽でも△知らず▽でもない△思はず▽であり、△しを▽という、知りながら暗黙のうちに安住していた自己の自然的な心に対する断絶衝撃の表出にある。

「はるばるきぬる　たびをしぞおもふ」の間には△旅▽を「しぞおもふ」という強拍をこめることによって、旅は妻との距離的な遠さや懐しさではなく、男女間を貫く自己自身の個的な存在の重み（自立性）を思いしらせるものとして突き離されていると見るべきもの。「あやなくけふや　ながめくらさん」にしても、あやなき今日というのは心の帰結ではなく、「ながめくらさん」というふうを選びとる以外に手のない自然物的現実対象であるという対峙の仕方にて転換は現われている。

四行詩形が最終行で頂きにのぼりつめるような構成にたどりついたとき、殆どそれは二行詩形といってよい形を示した。上句から下句への転換と更に下句内部の飛躍というふうな上下二段から下の三段へと構造化していったからである。完全に並列復唱形式が払拭された。そして終行の頂きで、自己の心を自然物として対象化した心の表出（自然としての自己と自己意識の関係の表出）ができるようになったとき、詩表現全体で人生の現実に対する△暗喩▽たりうるといふ、詩表<sup>現</sup>としての現実からの相対的自立性を獲得し、それを詩の独立、和歌形式の完成という意味で△和歌▽の成立と喚ぶことができる。具体的にいおう。

あづまの方へ、ともとする人ひとりふたりいざなひていきけり。みかはのくにやつはしといふ所にいたれりけるに、その河のほとりにかきつばた、いとおもしろくさけりけるをみて、木のかげにおりいて、かきつばたといふもじをくのかしらにすへて、たびの心をよまんとてよめる

唐衣きつゝなれにしつましあれば　はるばるきぬるたびをしぞおもふ

ここで上句の個的表出位置は特に詞的には「唐衣」に辞的には「きつゝなれにし」に表わされている。つまり第一行からそのような位置から歌い出すという仮構のうちにある。「唐衣きつゝなれにし」という表現の個位的位相は「着つゝ、馴る」という断わりにある。妻をいうに「着つゝ、馴る」と表現すれば、そこに着こなし馴れるに至る自他の個的な時間の累積への思いが回想的に籠められてくるからである。「つましあれば」とはむろん、そういう自分だけの内なる時間の中で選びとられた、その妻という強調である。

こういう上句の自問に対して下句では上句の個的意想を介して、自己自身の重み、自己負担の意識としての個的存在にまで飛躍、転化させる。上句、個的時間を共に寄せ合ってきた妻という存在の自分にとっての重大さは、却てその存在を介してはじめて自分自身への思いを強いられるというのである。馴れてきたように自分自身に張る張る着ぬる（堵けて付き合ってきた）内的な時間の累積を思わせられる、換言すれば妻に付き合ってきた自分自身の内的時間と同じように、自分自身に付き合ってきた秘かな時間の累積を、妻への思いゆえに思い起されたいわけにはいかない、というふうに分にとつての自分自身の自然的実体的な他者性とその重みの表白へとたどりつく。上句妻への思いから下句自己への思いへの展開に主題があり、それはまた下句内で妻から離れてはる／＼来た遠さがそのまま自己自身に張る張ると付き合ってきた旅という、自己凝視の長さへと転じられるところに具体的に表わされる。このよう

な構造は今まで取り上げてきた同構の他の歌と同じ。

というふうなところへ行きついた時、歌（表現）は現実とどのような関係で成り立ったといえるのか。すでに古代短歌謡のようにそれが現実（対象自然）の描出でありえないのはいうまでもない。すでに叙景は彼岸である。この歌が恋歌や騷旅歌だからではなく、人間外的自然景が人間の外部に明確な輪郭で、しかも人間と同一地平にあるという信頼も方法も、つまり観念の世界構造が失われているのである。更に万葉初期歌のような、自然景物の存在を基点にして自己という観念的逸脱にたどりつくというふうにも、自他の関係はない。最初から個人的な現実が表現の地平として、歌い出しの自然的地面という仮構の中にある。自然景は共同の観念（自然理念）として、歌うことの負の契機（自然）として、歌うべき自己に関わってくるだけである。

この歌が観念的で高度に抽象された表現で、はるばるきぬる旅を振り返る人物の像を騷旅の自然景のように表現したとき、それは実体的な自然景（叙景の対象になるような自然物）ではなく、全くの想念そのものでしかありえない。それは自己自身の自然的存在を、恰も実景のように描き出した表現であり、描かれたのは思いそのものである。ただそれが自然景のような手ごたえて描き出されているので、叙景が観念的に行われているようにみえるのである。こういう表現は、それ自体が自然景（自己の存在を自然として扱った）の喩たりえている。自然景のように投げ出されながら、また決して自然景を人心に喩えたもののように表現されないままに、それ自体で人生の感懐であり、自然景ではなく内的な心√そのものの表現である。自分の存在や想念を自然物とみなしえた叙景歌だといってもよい。こうなったとき∧歌√は詩表現として、対象的な現実事物との直かの対応を離れて、言葉だけで作り出す世界として自立し、人間の心（観念）という自然的事物から相対的に独立した世界の独立性を捉えることができるようになった。つまり詩表現の完成であり、この四行詩形式の実質的完成、∧和歌√の成立ということになる。

ここで、どうしても一言触れておかなくてはならぬことは、右の歌でいえば△調書▽の存在、であり、歌とその本質的な関係、つまり△物語▽の出現の必然性についてである。右の詞書は、詞書の方からみて歌を△表現▽とみなし、詞書が歌（表現）の成り立った現実（自然）を捉え表現したかのように、詞書と歌の関係をつけている。詞書の示す現実が先で、そのあとに歌が出来上ったかのように。一体この情景にみられる道具立てはどこから出てきたのか、というように考えてみれば、詞書が作りだした歌との関係性が実は倒像であることがわかる筈だ。詞書に描かれた情景は歌から逆行的に、その成立事情が想像されたもので、そのような想像力の働き方がいままでもなく△物語▽を生みだしたものである。それは前述のような、歌を詠むことから失われた自然を、その代わりにの自然理念ではなく、歌の表現の向う側（彼岸）に自然景として再建しようとしたものに他ならない。

△歌▽の表現から、その表現が成り立った自然的現実を逆行的に想定表現しようとする時、歌の歌い手と彼に歌を歌わせた外的（自然的）契機とが同一地平に並ぶ自然空間を想定し表現しようとすることになる。「唐衣きつゝなれにし……」の詩表現からそれをすれば、転換を重ねて昇りつめていく強拍が「はるばるきぬる、たびをしぞおもふ」下句二句の関係に籠めた△心▽の主を、人物像として抽出し、その彼にそういう△心▽を強いた周囲の自然的条件を配することになる。その時、彼と周囲との関係はまず人間と外的自然（景物的）というふうに切り結ぶわけではない。彼に自己表出を強い、しかもそれがはじめから個的地位で行われるような自己表出（詩表現）であれば、その契機としての自然は、個にとって社会的自然、他人の存在の自然性でなければならぬ。反対にいえば、詩表現の背後にまず社会的自然からの分離逸脱の意識に始まり、それが自己表出に抛るまでに結晶する自然的経過を想定し対象的に描き出すことになる。詩表現に対する読み方が、そのように個を自己表出に至らせる必然的な自然力の展開に思いを致すことを必然的に派生させたとき、△物語▽表現の発生が確定したといえる。

この歌でいうと、まず男女共同の心的世界を個的な生との異和で捉える目があり、遂にその異和が男女共同の世界から自分自身の個的な生を分離脱出せしめるに至ったという自己認識が表出され、というふうな展開であるとみれば、この「はるばるきぬる たび」が詠歌の自然的場であることはいままでもないとして、その旅が男女共同の空間からの脱落であり、更に男女の性的觀念空間に自分は個的な生を重ね合わせてきたという認識があるからには、彼がそのような男女空間へ自己を意識的に重ね合わせざるに至る契機として、社会的現実からの距離感や断絶感がある筈だというふうに想定されていけば、そこに△東下り▽が社会的現実から男女の性的現実を経て、個的生存に至る自己意識の全過程を担って行われているものとして描出することになる。

歌に詠まれた△はるばるきぬる旅▽が社会からと男女間からの個自身の距離であり、つまり個的生の独自の重さの自然空間的な表現であるとなれば、そのようなものとして説話的異空間の△東▽が個的な空間として△東下り▽というように選び出されることになる。こういう説明は、この詞書や伊勢物語を使って△物語▽発生の原理を推定するものであり、この詞書が直ちにそのような手続きで書かれたことを意味しない。この詞書の個的な表現成立事情は別にあるだろう。しかし、史的累積を負って全く慣習的に或いは目前の条件に合わせて書かれることはあっても、そこに発生の原理は作者の個的な現実意識を貫いて在るはずである。

「あづまの方へ……いきけり」という詞書は右のようなわけで、歌の表現からそっくり出てくる。その中で「もととする人ひとりふたりいざなひて」とは何か。この人々の存在は歌う主にとって社会的自然として身近くついて回るものである。彼らと彼の間が歌の表現でいえば「はるばるきぬる旅」の距離の一つである。それはまず「かきつばたといふいつもじをくのかしらにすへてたびの心をよまんとてよめる」という、詠歌を社会的自然的に疎外してうながす契機に内在化される。この関係は伊勢物語の方によく現われていて、



その沢にかきつばたいとおもしろく咲きたり。それを見て、ある人のいはく、かきつばたといふ五文字を句のかみにすゑて、旅の心をよめといひければ、

というように、彼らが彼に遊技的な折句を求めるといふふうに表示されている。これはむろん、生活民と芸人の関係であり、社会的自然（生活利害）の地平で捉えられた、自己表出（芸術表現）の位相である。

物語作者はまず歌の背後にこういう社会的自然を、歌（表現||観念的存在）の自然的基盤に想定しうる者であった、丁度人がどんな幻想の中であろうと身はまず社会的、自然的（個体的）な自然の中にある以外にないというように。これは歌の表現ではむろん物語表現に対しては転倒（正立）して、歌の自己表出力（観念的抽出力）が行きついた最も観念的な最終句を逆に物語は最も自然的空間として出発点に置くのである。「あづまの方へ、ともとする人ひとりふたりいざなひて」といふふうにある。

三河国八橋もそのかきつばたも、この彼と彼らのくいちがう関係を露わにする自然的契機である。それらが「そこを八橋といひけるは」「いとおもしろく咲きたり」（伊勢物語）「いとおもしろくさけりける」（古今集詞書）などと表現されているところに彼らが自然理念としての契機つまり景物であることは明らかだが、そうした景物にうながされて詠むべき歌が折句であるのは当然で、それは個的な自己表出ではありえない。そういう共同の社会的自然（理念）にうながされ、それを身近に強いてくる他人があり、そういう社会的な自然的、生活的契機に関わりながら、その歌を自己表出性に転換飛躍させるところに、詞書部（物語部）と歌の関係の頂きが物語によって構えられているのである。それが古今集詞書のように、人に強いられることなしに、自ら「かきつばたといふいつもじをくのかしらにすゑて、たびの心をよまんとてよめる」としても同じで、その時は自己表出性を社会的自然によって自己疎外するということを詠歌の契機にしたということになる。

八橋は物語に描かれた共同的自然（自然理念物）であり、それを自己内に転化させたものが「かきつばたといふいづもじ」である。反対に歌の方からみれば、まず四行詩有音五句に共同的自然の枠をはめるといふ、自己表出力への枷がまず歌の中にあつて、その中から枷を自己表出力によって逆転するというふうな歌の表出構造がある、それをその五文字を梓づけてきた共同の自然を表現の問題として担い強いてくる社会的人物及び、それが強いられてくる契機をなす共同の自然物として物語は想定表出したということである。

そして歌が折句という枷を逆倒して却て自己表出力の契機となした、という歌自身の構造を、物語部の自然理念性を歌が個的存在性へと転倒させるといふふうな物語作者は構成したのである。歌の表出構造にとって△折句▽と対峙するのは無音休止拍にこめられる転換力であろう。折句の制限はこの転換の仕方によって共同理念を個的に表出する儀式歌（祝歌）や座興歌にも、またこの業平歌のような抒情歌にもなりうる契機だったろう。つまりそれは自然理念にも個的表現にも抽出しうるところの△自然物▽であり、従つて物語では「かきつばた、いとおもしろくさけりける」といふふうな、彼及び彼らの前の自然物として現われ出るのである。それは人々には恐らく異境の聖卑なる自然（理念）として△おもしろく▽、主人公には自己自身の個的存在性へ思い至る契機を秘めて△おもしろく▽であつたろう。

歌は、折句の制限を縁語懸詞の転換力（共同觀念と個的表現との間の）を介して、更に休止拍の転換力に結びつけて、自己表出へと貫いていった。それは物語部では彼と人々との関係を自己表出（抒情歌）へと貫いていった物語構成の展開として散文化されたといえる。

もう一つ、歌から物語が仮構されてくる（歌が物語を分離していく）経過で考えなければならぬことは、自己表出の対自的構造として、△語り手▽の仮象をどこから突き出していったかということである。「唐衣きつゝなれにし」

の歌で、 $\wedge$ 語り手 $\vee$ へと抽出されていく視点とは何であるのかと問えば、まず歌の表現を自己表出とみず、指示表出へと抽出してゆき、遂にそれが詠み手の像に結ばれるように引つ張っていく立場である。右の歌を指示表出性に片寄せる極点は各句の頭音だけを抜き出して、「かきつばた」の語を引き出し、折句に仕立てるといふ見方である。結果からみれば明らかのように、こういう取り上げ方は $\wedge$ 歌 $\vee$ を知的社交や遊技へと結びつけてのみ評価する方向へ行きつくほかはない。更に縁語懸詞序詞といった表現技法も技法として取り上げ、それら技法をいわゆる技巧的な歌への契機とみなせば、そういう見方もまた歌を自己表出とみなさず、自他に對する機智やユーモアなどといった自然理念的自己疎外へと通ずるものとみなすことになる。なお続けければ、「妻を残してきた旅愁をつく歌」であるという意味で「旅の心」をよんだとみなす見方もまた同じである。そのとき、遙々きぬる旅の重みは彼方の基点 $\wedge$ 妻 $\vee$ にして母なる故郷（共同自然理念界）からの距離でしか計られなくなり、裏返せばそのまま都恋しさに転化してしまう、共同性への正負一体の心となり終る。

言語表現を指示表出性の極点へ向けて抽出していけば、そこに現われるのはいうまでもなく共同の自然理念であり、社会的共同性の根源に直通する。歌であろうと事情に変わりはない。そのように表現を、この場合詩表現を指示表出性の根源に向けて抽出する者の立場を、詩表現の作者位置（表出位置）である自己表出性の地平からみて、対象的に仮構することができるようになれば、そこに $\wedge$ 語り手 $\vee$ という像と位置が現われる。だから、この位置は詩表現を転倒して、表現を自然とみなす者の立場であり、現実的な像でいえばそれは庶民大衆の位相ということになる。これが物語表現が説話性を必須の自然的地平として仮構する根拠である。説話性とは庶民大衆の表現に對する（特に詩表現に對して極限的に現われる）位相を指すからである。詩表現を貫く自己表出性に對し、それを転倒して指示表出性として読み對する者の位相を仮構對峙せしめるという方法の思想的意味は、詩表現を支える知的大衆性にその自然

的基盤である大衆の在り方をぶつけ問うもの、彼の存在理由（自立性）を白問することに他ならない。それを古今集詞書や伊勢物語は、つまり歌物語は物語部を作歌の自然的（自然理念的）契機に自己表出の根拠を求める者の立場つまり語り手による表現とし、それとの関係で喰い違い断絶飛躍する歌い手の表現（歌）とを構成組み合わせることで、その組み合わせの転換に物語の自己表出性をこめたのである。

歌が個的な自己表出性を確立すること、いかなる意味でも個的な意識の觀念的な本質を自然からの飛躍した独自の空間性として表出しようになること、とその個的な觀念の位相を基準にして、共同の觀念のうちに埋れている自然的觀念の在り方をはじめて説話物語性として個的な内部で分離対象化しようすることは同時である。或いは楯の表裏である。そして、次によりやく歌は物語性を分枝脱化させて、その反作用として歌自体はどんな特質を手に入れることになったのかという問いがくる。

さきに掲げた業平歌の内部でも、たとえば「唐衣」の歌のように、作中表出位置が「はるばる来ぬる たびをしぞおもふ」のように旅中にあるというような、表出位置に具象的な自然の場を与えてしまっている作品はこの時期では当然、そこから物語を分枝させる契機を含んでいて、いわば物語性に倚っていることになる。同じように、

969 今ぞしるくるしきものと人またん さとをばかれずとふばかりけり

970 わすれてはゆめかとぞおもふおもひきや ゆきふみわけて君をみるとは

63 けふこずはあすは雪とそふりなまし 消えずはありとも花とみましや

268 うゑしうゑば秋なき時やさかざらん 花こそちらめねさへかれめや

861 つひにゆく道とはかねてききしかど きのふけふとはおもはざりしを

871 おほはらやをしほの山もけふこそは 神世のことも思ひいづらめ

971 年をへてすみこし里をいでいなば いとど深草のとやなりなん

これらの歌もまた物語へ傾斜していく部分を抱えて成り立っている。それは、いずれも作中の表出位置が対象の指示表出性を強めるというふうな位置どりを対象に対して相対的に占めていることに拠っている。いうなれば作中表出位置はその意図の独自性（対象への自己表出性）によって自らを明かすようになっていず、逆に対象の指示性（共同性）に支えられているためである。次のような同じ業平歌と比べてみると、よくわかる。

53 世の中にたえてさくらのなかりせば 春の心はのどけからまし

418 かりくらしたなばたつめにやどからん あまのかはらに我はきにけり

476 見ずもあらずみもせぬ人のこひしくは あやなくけふやながめくらさん

676 おきもせずねもせでよるをあかしては 春の物とてながめくらしつ

644 ねぬる夜の夢をはかなみまどろめば いやはかなにもなりまざる哉

646 かきくらす心のやみにまどひにき ゆめうつつとは世人さだめよ

747 月やあらぬ春やむかしの春ならぬ 我身ひとつはもとの身にして

901 世の中にさらぬ別れのなくもがな ちよもとなげく人のこのため

これらは古今集や伊勢物語でげんに説話物語を従え組み合わされているけれども、歌だけでも充分に成り立つよう  
に表現されており、述懐は情況の呪縛を超えて普遍的な抽出をなされている。「世の中にたえてさくらのなかりせば」  
という上句の意図の個的独自性はそのままで充分に普遍的で個別的な特殊情況の支えを必要としないし、「かりくら  
し……やどからん」にしても、作中表出位置の特殊な現場は下句で「あまのかはらに我は来にけり」と自然的現実  
を超えた想念へと抽出されている。或いは「おきもせずねもせで……」にしる「かきくらす心の闇に……」「世の中

にさらぬ別れの……」にしても、情況が個別性を払拭して個的普遍性にまで抽出されたところで歌い出されていて、別にその個別的現場をとり上げる必然的な理由がない。せい／＼△題▽へと収斂させることができる程度である。「春の歌とてよめる」とか「春」「夏」とか、更には「恋歌」「哀傷歌」などのように、詠み出された情念を共同性から名づけにくくすることができくらゐにすぎない。

△歌▽がこのように個的想念の觀念としての独自性を普遍的に、自然や自然理念の尻尾を切り落してそれらと別の地平に、歌い出すことができるようになったということは、明らかに△物語▽性を自己内部から切り離し分化独立せしめたことを必須の契機にしていた。そして、そのことは表出上の自己位置を現実の自己そのものへと集中させる（物語が語り手へと移行させるのに対して）ことが自覚的にはじめて試みられ、また可能にもなったことを意味する。すなわち、はじめて現実にある自己自身を直接表出する能力を手中にしたのである。

（この項続く）