

# 近世文学表現史論——詩篇3——史的原論——

青 木 正 次

## 四 「連歌論」——中世詩の劇的本質

花ざかりに京をみやりてよめる

みわたせば柳桜をこきまぜて宮こそ春の錦なりける

古今集春上

をのこども、詩を作りて歌に合はせ侍りしに、水郷ノ春望といふ事を

見渡せば山もと霞むみなせ川夕べは秋と何思ひけん

新古今集春上

雪ながら山もとかすむ夕かな

水無瀬三吟 宗祇

仮構した視点から対象の捉え方に共同の観念が介在して、そのために類似の発想や情景を作りだしていることはよく知られている例である。だが、よく見れば全く異なる表出構造に立っていることがわかる。古今集歌は観念上の八自然的場Ⅴがそのまま、詠歌の対象的情景に直通しているのは、次のような万葉歌にくらべてみると、一層よく納得される。

### 大宰少貳小野老朝臣の歌一首

328 あをによし寧楽の京師は咲く花の薫ふがごとく今盛りなり

この著名な歌は、「大宰少貳」と断わられた作であり、次の歌もまた「防人司佐」の

329 やすみししわご大君の敷きませる国の中には京師し思ほゆ

330 藤波の花は盛りになりけり平城の京を思はずや君

という、都を思いやる望郷もしくは都ほめの歌であり、さらに大伴旅人の同巧の歌が続くところをみると、眼前に都の実景を置いての作のように表現されているけれども、実はそのような仮構表現にこそ、郷愁の表現としての個的な力点がかかっていたことを推測させる。表出構造からみれば、目前に都を眺める位置を仮構し、そこに立って詠み出すという仮構によっているのだが、表現ではそういう視点の移行転換の跡を残していないのである。いわばそういう觀念上の転移に対して、表現の上でことさらに自覚的であろうとしないのであり、その点では古今集歌の先行をなしながら、普遍的な自覚の上に立った知的操作である古今集歌と違ふところだといえる。こういう個的な懐旧の表出は自分の立つ異境の現実生活に事実自然として鋭く対立するとともに、觀念（表現）の上では、単なる共同の儀式に基く都ほめの儀式歌や民謡の表現にも対立するものである。

古今集歌では、生活現実と詠歌の足下の自然の断絶、飛躍は自覚的な觀念的前提であり、詞書にそれとして対象化されている。だが、その仮構現実はそのまゝそこに立って歌われる $\wedge$ 心 $\vee$ をも連続的に束縛し梓づけする。足元の $\wedge$ 自然 $\vee$ は身体的実在ばかりでなく、その $\wedge$ 心 $\vee$ の実在をも囲い込む。というよりも、身体的実在と心的実在との明確な分離背反が認められていず、両者は融合未分化のまま自己の実在を形づくっているのである。したがって、「花ざかりに京をみやり」て立つ $\wedge$ 自然 $\vee$ の場（仮構）は、そのまま $\wedge$ 心 $\vee$ の対象をもそこに限定する。「見たせば柳桜をこきまぜて」ある都についてしか詠み出せない。そういう、身体的実在（自然性）に拘束される心的様態（觀念性）は、下句において、特に最終行（句）において、「（春の）錦なりける」というように、觀念の独自の領域（秋の錦に対して、春の錦というより一層の觀念性）を認識としても表現においても獲得することによって詩を終結させる。

新古今集歌では、すでに詞書の表現において生活現実とそこで仮構された觀念的地平とを双方ながら、それと対象的

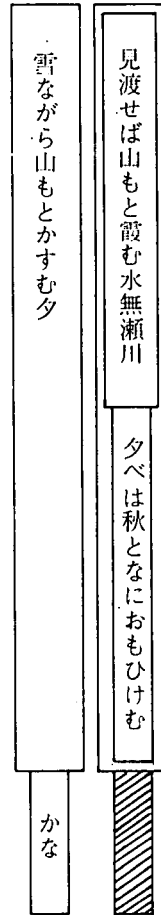
に表現しえている。いわば現実の自然地平と觀念上の自然空間との分裂背反は意識的な前提である。たとえ兩者の矛盾が作者の内での理念的な昇華を受けようとも、である。そして、仮構現実「水郷ノ春望」は現実からの自然的な連続性や拘束を全く受けず、理念としてのみ縛られながら、自由に設定しうることが自覚されている。詠歌の觀念的な足元は、また古今集歌のような自然空間の觀念ではなくて、それを理念的に抽出した名辞であることも普遍的な認識である。だから同じく「みわたせば」と詠み出しても、「花ざかりに京をみやりて」みわたすのと、「水郷ノ春望」という理念的名辞をも自然空間に読み直して直ちにそこでみわたすのとは全く異なる觀念的操作を必要とする。漢詩の理念景語を和歌の理念景語に翻訳し、更にそれを実景の如くに像化しながら、そこに觀念的に移行する（「見渡す」という過程を想定するならば、詞書の「水郷ノ春望といふ事を」という、生活地平における∧理念∨は、詠歌の内的作業（表出過程）としては、上句「見渡せば山もと霞む水無瀬川」において、その移行過程を完了するのだといえる。いわば眼前の実景の如くにもどかれたのである。実生活（「詩を作りて歌に合はせ侍り」）から一足とびに、觀念界（「水郷ノ春望といふ事」）へ、更にその觀念界を現実自然の如くに扱う詠歌の内部世界（「見渡せば……」）へ、という觀念の展開過程が、はじめから終りまで對象的に自覚化されている。つまり詠歌における現実から觀念へ、さらに表現へという全過程がはじめて對象化されたのである。これは、和歌（短歌）の史的展開の最終過程であるといつてよい。

「水郷ノ春望といふ事」という理念（語）は詠歌の内部過程で、自己をどう拘束するのか。「見渡せば」という時、見渡しているのは身体的実在であるところの（それに未分化であるところの）心的実在なのかと問い直してみれば、それは全く心的な実在としてそうなのであり、身体的な実在は詞書の「をのことも、詩を作りて歌に合はせ侍りし」という現実の場に置き去りにされているといわなくてはならない。つまり理念語の実景化というのは、身体性と心性との分離矛盾に意図的に介入し、心的な実在性の展開移行としてのみ可能であったことを示すのである。いふなれば「見渡せ

ば」というのは正しく視点としてそうなのであり、「山もと霞む水無瀬川」はこちらの視点の側に連続的地平として伸びて足下の地面とつながってはいないのである。あくまでそれは身体的実在からは彼岸の観念的風景である。たとえば、心的には実景であろうとも。ここにおいて、歌は完全に身体的な実在性から切り離され、観念的な、心の位置から自由に詠み出されることになっているのである。つまりそれは、観念(生活現実からみて「水郷ノ春望」というような)の、またその観念(「水郷ノ春望」という観念を実世界とみなす心性)を取り出して歌えるということ、そういう操作移行に自覚的であったことを意味する。これはまた、△私▽の観念性(内部に想像された自己像)の先に、更に自己抽出を加えて自己像のうちから△私▽の心性だけを、その自然である身体性から対照分離していったことを意味するのである。従って、「山もと霞む水無瀬川」という景は、身体的実在(自然)としての仮構された私から見渡された同一地平の連続面にあるような実景(仮構)ではなく、全く私の心性(観念)からのみ見やられた抽象的な景観である。あるいは個的な内景であるということもできる。それは共同の自然理念名「水無瀬川」を個的な内景に転倒させたところの抽象性である。古今集歌ならば、共同の自然理念名(地名・歌枕)は個人の人格的な肉眼(私)によって透視される外景なのだが、ここでは更に個人の内景(私の心のみた)にまでそれは抽出されている。

連歌に至れば、自然理念名「水無瀬川」は表現から払拭される。新古今集歌が表現(語)としてはそのまま残しながら、実は構成(文)上ではそれを内景に読み変えていたのに対し、ここでははじめから表現として内景化されている。連歌の詠み手が観念的に移行している地平は、このように共同観念を内景化した世界であり、新古今集歌がたどりついた、表現としてのそれである。上句「見渡せば山もと霞む水無瀬川」に対し、下句「夕べは秋となにおもひけむ」という個的な思いを加えて、上句の△私▽からみた外部世界をさらに内景にまで転移させている、その結果としての内景を掬い上げたものである。つまり、短歌が上句(詞)に対し下句(辭)を、詞表現に対し辭表現を、加えることによって

成り立たせた構成の成果を、そのまま詞表現として取りだしたのである。新古今集歌の表出から表現に至る全過程を、それは対象化（詞化）しえたことを意味する。この関係を図示すれば次のようになる。



前者のような表出構造を、後者のような形で表現したものとみるのである。

詩行の過程的構造としてみれば、五七五の詩行は

雪ながら ( 7 )

( 5 ) 山もとかすむ

( 5 ) ( 7 )

夕かな ( 7 )

というふうには理解できる。連歌の詩型を短歌を二分し、上句下句をそれぞれ独立させたものと見る考えを否定するのである。それは短歌と同じ四行詩型であり、その四行詩型の中で短歌が言い得た内容を、その半分の量で言い表わしうるようになったものとみなすのである。これは脇句の七七形についても同様で、

( 5 ) ( 7 )

( 5 ) 行く水とほく

( 5 ) ( 5 )  
 ( 7 ) ( 7 )  
 梅にはふ里

というように、四行詩八句形式のうち、第二行、第四行の七音句なのだとするのである。

ではなぜ、五七五の本句と七七の末句との関係連鎖なのか。なぜどちらかに統一されていないのか。この問題については、かえってそこに連歌の短歌（新古今集歌）からの飛躍と連続が象徴されていると認めるのである。

連歌が短歌から飛躍断絶しているという面では、同じ四行詩型ながら、その有音句と無音句の組み合わせ方が全く異なることである。今、有音句に□をつけて、両者の詩行を比較すれば次のようになる。

短歌

連歌

5	5	5	5	5	5	5	5
7	7	7	7	7	7	7	7
5	5	5	5	5	5	5	5
7	7	7	7	7	7	7	7

むろん、この論は連歌発生の源流を尋ねることに意味を求めている。右のような連歌の構造的本質は、古典詩の発展段階からみた、短歌からの史的展開としての連歌のそれであって、発生論として考えるならば、従来の史料や説どおり、短歌の上句下句の問答に基をみいだすすはかはない。連歌が中世定型詩の尖端に現われた時点において、これを古典詩の流れの中で捉えたときの史的性質を論じているのである。連歌が同時代の詩表現の史的尖端におどり出たとき、右のように短歌と同じ四行詩構成の中で、その半分の有音句にまで有音句の数を減らし、相対的に無音句を拡大しながら、四行詩型の全体を持ちこたえられるまでに、詩行の凝縮に成功していたとみるのである。

にも拘わらず、五七五、七七の兩詩型の間の問答という形を示しているのは、どう考えるか。この兩句の問答は単純に短歌を二分し上句と下句の問答とみなすのではない。短歌の上句、下句のようにみえる各詩形は、前述のように四行詩の凝縮されたものであり、それ自体、短歌の圧縮抽象された単位であり、そういう四行詩型の凝縮抽象だけでなく、それを連鎖的に構成しようとする意図を発生させたとき、短歌の上句、下句の關係に擬せられたという意味でそうなのである。重要なことは、短歌を圧縮抽象するだけでなく、その上でなお長詩への構成力を求めたことであり、その際に短歌の上下句間の反覆問答の形式が拠りどころとされたということなのである。ということは、長詩への構成力が短歌的な問答を單位基準にすることであり、従ってそれは問答一対ずつの連鎖の展開という、原始的な形式をまぬがれなかったのである。すなわち、

問―答(問)―答(問)―答……

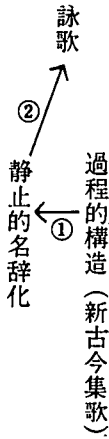
という連環する各々の鎖という単純な尺取式の時間進行である。これは同時代の新文学様式である中世劇謡曲の問答進行と本質的に位相を同じくしているのである。

雪ながら山もとかすむ夕かな 宗祇

(雪ながら) ( ) ( )  
( ) ( ) 山もとかすむ  
( ) ( ) ( )  
夕かな ( ) ( )

初行「雪ながら」という表現は、すでに春景を観念のうちに前提として、それに対して言い出されている。その観念

的前提となつている春景は、新古今集後鳥羽院歌の世界であり、いわば後鳥羽院歌の対象景化したものである。つまり前歌を景物へと抽象したのである。詩表現を自然像へと抽出する能力を介して、言い出される。すなわち、連歌における本歌の意味である。詩表現を自然景（像）へと抽出する能力、その足元の地平はどこなのか。つまりこの発句の詠み出しはどの地平に立って行われたのか。「見渡せば山もと霞む水無瀬川夕べは秋となにおもひけむ」という詩表現の全体を抽象して、一箇の対象的な自然景物にするということは、この和歌が対象表現とそれに対する視点の心の表出部分との問答形式で成り立っていた全体を、名辞化するような外部の視点に立つということである。それはちょうど、新古今集歌が「水郷ノ春望といふこと」、水郷春望という名辞に対して詠み出されていたように、新古今集歌を一人名辞（詞）に抽出し、それに対して詠み出されるという関係を作り出すことになる。詩表現を名辞化する位置というのは、表出から表現に至るその過程的構造（運動）を、静止的に取り出し得る位置のことであり、いわば八抽象Vである。それは、新古今集歌が過程的な時間的動態において表出した辞的表現を、静止的な詞的对象にまで外化すること、すなわち八名辞V化しているのである。名辞化した上で、その名辞に対して、その過程的なもどき、動態化（辞化）として表出されているのである。この八名辞化Vは詠歌にとって観念的前提であり、そこは表現に表われてはいないのであり、したがってそれはすでに時代社会的な普遍的能力、いわば観念的な自然として、詠歌という個的能力にとって自然地平であったとみることができよう。





①の過程は新古今集歌をその表出の本質に従って過程的な表出運動の展開としてたどり返しながら、そういう運動自体を対象化して一箇の名辭、いわば新古今集的な「水鄉春望」にまで抽出する過程であり、それは②の詠歌（表出）の開始に対して、その觀念的前提をなす。連歌にとっては自然の前提である。そして連歌發生の、詩表現の歴史内での必然性を示す過程である。

前代までの詩表現（本歌）に対して、その過程的な表出の本質を抽出して、一個の対象的な觀念に固定することは、超時代的な普遍的現象で、その作業そのものは文学表現を自然理念化するものであり、文学表現の非文学化を本質としている。過去の文学表現を社会的な自然の觀念や理念に化することが出来るようになる観念的な抽出能力が普遍化されたとき、その文学作品はいわば∧古典∨に加えられたことになる。従って同時にその作品は文学としてたどらうとするならば、過程的な構造へと意識的に還元するほかはないという事態におかれることになる。即ち、文学作品の∧古典∨という名の風俗化と古典文学としての論理的な対象化の道と、が分離しそれぞれの展開を生みだすことになるのである。

詩表現の自然理念化を最も衆知の形で現わしているのは∧季題∨∧季語∨である。この連歌の発句で現代から季語と目されているものは「かすむ」（春）なのだが、それは本歌の新古今集歌の自然理念（自然理念語）への抽出の核心を示したもので、その「かすむ」は新古今集歌の過程的表現の全体が負わされている。また同じ「かすむ」でも、他の本歌を思い浮かべることができるわけで、個別的な詩表現を時代社会の自然理念に抽出しうる共通の核をさしたものである。だから、この「かすむ」には新古今集歌の世界を作っている道具立てはすべて詞辭に亘って附随しているとみることができる。「山もと霞む水無瀬川」であり、春の「夕べ」への讚嘆の心であり、さらに眺望する（「見渡せば」）視点の置き方まで、「かすむ」という語の背後に通じているはずである。そして、「かすむ」を核とする景物全体としてや

はり「水郷春望」といった観念を形造っていたものと思われる。

連歌における観念の上での自然地平は前代の詩表現（本歌）からみれば、観念（心）の観念（詞）的抽出の共同性、いわば△他界▽である。それは中世の文学表現のジャンル上の尖端でいえば、劇（謡曲）表現における△舞台▽の観念に相当する。例えば、謡曲「松風」によってみると、

次第ワキ 須磨や明石の浦伝ひ、く、月もろ共に出でうよ。

名ノリ かやうに候ふ者は諸国一見の僧にて候、われこの程は都に候ひて、洛陽の名所旧跡残りなく一見仕りて候、  
またこれよりも西国行脚と志して候

というふうが始まるが、このワキ僧の言葉が発せられている地平は、作者の現実である現実生活からみれば、自己の観念の中の世界をさらにまた一箇の眼前の自然のように還元的に抽出した、いわば観念のそのまた観念である共同の世界、つまり△彼岸▽である。しかも、ワキ僧の言葉が発せられる、その舞台上の表現空間へ作者が移行していく観念的過程は、その表現に再現されてはいない。そこところは、すでに作者にとって普遍的な観念的前提であり、それも作者だけでなく人々にとって共通の、普遍的能力である。特に、この△次第▽の詩表現に注目するならば、これは劇表現の中の詩表現、つまり詩という形の△せりふ▽のだが、全くそのままでは詩の形でしかない、△せりふ▽とは思えないように、この舞台表現、劇表現における自然地平の表現は、作者らにとって観念の無意識の移行としてごく自然に行われている。連歌における詠歌の自然地平である観念空間もこれと同じ地平だと考えてよい。劇表現の場合はそれを△舞台▽と称して意識化され、生活現実と区別はされているものの、それもまた単に現実に対する第一次の観念空間だとみられ、二重の、いわば第二次の観念空間（彼岸）だとはみなされていないのが現状であろう。連歌発句の詠み手が立つ観念の自然地平は、こういう△舞台▽に相当するところであり、中世では文学のジャンルを超えて、それは表出の

観念的な自然地平をなしていた。

詩から物語、物語からさらに劇に至る文学表現の尖端の史的展開は、言語表現の社会的な基底である日常言語からみれば、各作者の個的な努力に支えられて生みだされてきた人間の価値の史的発展ではあるが、文学表現内部では史的自然過程でしかない。中世はそういう文学表現の自然史では△劇▽時代に入った時であり、その先端を切ったのは言うまでもなく謡曲である。そして、この自然史の共時的な本質は、その時代の尖端の表出構造を他の同時代の表現は模倣し追隨する、というよりその尖端にその時期の表出構造が最も端的に現われる、というところに見出すことができる。従って、連歌の表出構造を劇（謡曲）表現のそれに類比することには普遍的な根拠があるのである。

△舞台▽の観念は中世の文学表現では普遍的で、表出の仮構された自然地平をなしている。そのさまを「松風」（謡曲）で引き続き取りだしてみる。「水無瀬三吟」の発句で作者宗祇がまず詠み手として立った観念の地平は、新古今集歌を由緒とする景物△かすむ▽（霞）に相対的な位置である。それは謡曲では、ワキ僧が名告りを経て、着ぎぜりふにより

急ぎ候ふほどに、このあたりをば津の國須磨の浦とかや申し候、不思議やなこれなる磯辺に様ありげなる松の候、いかさまこの松につきて謂はれのなきことは候ふまじ、このあたりの人に尋ねばやと思ひ候

と言う、須磨の浦の謂われある松を核とする風景に相当する。新古今集歌は、詠み手（作者ではない）にとつて自然空間の理念的由緒（現実の理念的根拠）であり、作者は新古今集歌を自然理念へと抽出した上で、それを空間化した説話世界を負った詠み手を現われ出させるのである。「見渡せば山も霞む水無瀬川夕べは秋となにおもひけむ」という歌を、理念として信奉する語り手が語る説話物語の中に、詠み手（劇の登場人物）は立ち現われるのだといつても同じである。そこでは、自然理念（古歌）の象徴物としての景物が詠み手の前にあり、彼はその理念物をあたかも自然物であ

るかのように見出すのである。

謡曲のワキ僧にしろ、また中世物語の語り手であり物語中の世界の立会人（登場人物）である盲僧（仮構）や懺悔物語の登場人物で語り手でもある遁世者（仮構）などにしても、彼らが表現者として対象に接する姿勢が、 $\wedge$ 旅人 $\vee$ というふうな非生活者であり、理念をもって生活を疎外する観念人であることは、彼らの表現が生活の倒像として自然理念讃嘆に傾く必然を生みだしている。作者は、登場人物である表現者の、こういう生活疎外の理念的昇華という転倒に気づいていなければならない。謡曲松風ならば、それは旅人僧の名所旧跡を求める視線の前に逆交して、世の経がたさ、生存苦ともいふべき生の負担を自己の自然として負う人間が現われる、という構成の逆交として表現される場所である。

連歌の発句は、このようにまず $\wedge$ 舞台 $\vee$ に当る彼岸の場に登場した詠み手によって、歌い出される、という仮構の上に成り立っている。むろん、こういう共同の仮構を共有する場が $\wedge$ 座 $\vee$ であることは言うまでもない。この $\wedge$ 舞台 $\vee$ に相当する観念空間の誕生は、文学表現の史的展開における必然（自然過程）である。その発生の史的機構を新古今集歌と「水無瀬三吟」の発句の間の関係の構造として、たどってみる。結果から先に次のように掲げてみる。

一、抒情詩（新古今集歌）

二、説話物語化（歌枕物語）

三、儀式劇化（水無瀬三吟発句）

本歌の新古今集歌は叙景に托された抒情を本質としている。それは叙景の上句が我が内部に呼び起した、自然観念からいつしか逸脱していったわが感性の確認の思いを下句に表出するところに中心がある。上句の叙景はわが肉眼の見出すところとして自然に表出されながら、そういう肉眼こそ実は自然観念の共同性（夕べは秋）から逸走したところ

ろの個的な、内的な光景に他ならないのだという自己反省的な発見の下句へと連続していくのである。そういう抒情は、自然に個的な肉眼（内景）を抱えこんでしまった自己という思いであり、そういう意味でこの抒情は、

春

そよ 春立つといふばかりにやみ吉野の山も霞みて今朝は見ゆらん

秋

そよ 秋来ぬと目にはさやかに見えねども風の音にぞおどろかれぬる

梁塵秘抄 巻第一 長歌十首

というような民謡とは違っている。これらはもと拾遺集、古今集の作を春や秋の共同観念を表出したものとみなすことで民謡化したところに成り立っており、そういう共同観念の表現からのズレ、逸脱の意識とその発見確認を新古今集歌の抒情は本質としているのである。

そういう前代詩歌の個的な抒情の本質を捉えて、次にそれを共同の自然理念の表現（儀式歌）とみなし、そういう儀式歌が生み出される表出の過程を説話物語化するのが、第二の過程である。抒情詩はその個の本質を疎外されて共同の自然理念へと換骨されるのは、前掲の『梁塵秘抄』の長歌がその姿をよく示している実例である。詩表現の自然理念化である季節、季語などは、これらの民謡に典型的に現われており、例えば「春」であり、その共同の道具立ての観念として「み吉野」「山霞」などが付随する。詩表現の過程的な表出構造を、単なる静止的な対象の平面図に抽出する時に、こういう自然理念化が起ることをよく示しているのとみることができ、だから、さきの新古今集歌も同様に、民謡化することでそれを一箇の自然理念「水郷春望」、「水無瀬川春霞」、「春霞夕景」といったふうに還元することができ、そして、作品そのものがはじめからこういう自然理念を讃え祀る儀式歌として創出されてきたかのように、本末を

転倒して理解されていく。抒情詩の民謡化、儀式歌化がこのようにして起る。

次に、抒情詩の儀式歌化を承けて、それが祀る自然理念の由来を説話化すれば、そこに例えば水無瀬川夕景を歌枕とする、そのいわれの物語を仮構することができるようになる。詩の作者はこの歌枕物語の中では、歌枕（自然理念物）を訪ねる人というだけでなく、歌枕そのものを歌枕として作りだした人間であるかのように現われ出させる。つまり、後鳥羽院が水無瀬離宮にあって、はじめて水無瀬の春霞なびく夕景を讃えたことによって、以後それが新たな歌枕の地となったともいうような説話物語が構えられ、作者はその物語中の登場人物であるかのように理解されていく。歌の作者は自然理念（歌枕）「水無瀬春望」の祀り手、その儀式詩としての表現者とされる。

こういう歌枕発生説話の語り手は、新古今集歌をそのような儀式詩と眺める者達、つまりそれを民謡とみなす生活民と、それを本歌として連歌を詠む詠み手（知識層）である。彼等は古典抒情詩を、そのような説話物語へと抽象する、そしてしかるのちに逆に溯ってその説話物語を過去の現実のようにみなしてその中の歌を儀式詩として理解するのである。歌は説話物語の登場人物位置で詠み出されていることになる。そういうふうな、説話物語の語り手位置に立って本歌が選びとられる。というより、連歌の本歌とは、そのような説話物語（歌枕物語）の語り手位置からの取り上げ方なのだとすることができる。

連歌発句の詠み手が立つ初動位相は、このような過去の抒情詩の歌枕物語化の語り手の位置であり、抒情詩の過程的な表出構造を抽出して静止的な理念的な名辞へと転化させるといふのは、このような思念の展開をさすのである。詩表現の自然理念化（季節化・歌枕化）の地平がこれである。あるいは、前へ舞台へである。

統いて、連歌発句を詠み出す表出位置への移行がはじめて意図的に行われる。さきの、「三、儀式劇化」の過程である。これは、抒情詩の説話物語化とそこから逆溯行して儀式詩化という前段階が民謡化という無意識的な社会的風俗の

中での共同性として行われるのに対し、意識的な知的個別行為として行われる。儀式詩をのせる説話物語を舞台化した劇空間へと詠み手は、ちょうど謡曲のワキ僧のように道行して現われ出ていくのである。歌枕発生の由緒を語る説話物語空間を現実のようにみて、そこに登場していく劇の登場人物の位相に、詠み手は立つのである。謡曲風にいえば、水無瀬里の春の夕景に対し「このあたりをば水無瀬の里とかや申し候、この春霞につきて謂はれのなきことは候ふまじ、このあたりの人に尋ねばやと思ひ候」とでもいうように、現われることになる。そして、この過程では新古今集歌と作者後鳥羽院の關係は水無瀬里の春景を歌枕化した儀式歌とその祀り手である歌い手の説話物語として、想起されることになる。詠み手の眼前にあるのは、説話を負った美的自然、つまり理念としての自然であることになる。恐らく、この過程からが連歌作者たちの意識的な創作過程である。△座▽は、こういう由緒（儀式説話）を負った自然（物）を眼前にみいだす、という共同の場（視点）であり、その本質は劇的な位相（觀念空間）である。

詠歌に至る自然的な心的移行は、右の最後の段階で知的な離陸を行って、非生活的な遊芸の段階、知識層的な精神活動の自覚された過程に入ることになる。この△座▽に移行してのち、詠歌の実際的な過程が、表出活動として始まり、その展開過程が作品の構造として定着することになる。

雪ながら ( 7 )  
( 5 ) 山もとかすむ  
( 5 ) ( 7 )  
夕かな ( 7 )

連歌の各句が和歌（短歌）の半分の詩行で成っているわけではないという根拠は、右のような詩行構成によってと考えることにある。短歌と同じく、二句四行の詩行構成をそれは保ちながら、短歌の半分の音数句で成立していると

いうことは、それだけ深い断絶と飛躍をこめた転換を、無音の休止句で行っているということの表面である。まず初句「雪ながら」は、こういう冒頭からの切り出し方が実景を眼前にするという劇の登場人物の位相に移行することによって表出されているという事情をよく現わしている。それは「実景」 $\vee$ として言い出されているのだが、この自然物としての確認は「ながら」に示されている通り、或る観念に対し自然物として相対的に認め出されているのである。その観念は眼前の新古今集歌説話に裏うちされた理念的「自然」、自然理念「春の夕べの水無瀬川の霞」 $\vee$ である。

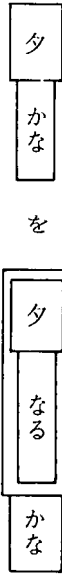
第一行の、対象の理念性に対して自然性を相対的に言い出すという逸脱において、これは抒情詩として歩き出している。それは理念に対し、それに同調し切つて讃えるというふうにのみ進行しているわけではないからである。しかしまた、「ながら」という対象への自己の位相は自然としての「雪」 $\vee$ を認めてはいるものの、同時にそういう事実としての対象の背後に、ある理念的な本質が貫いていることをも認めている。それは、雪ながらやはり春なのである。対象景に異物を認めながらも、それは対象景の理念的な本質に変更を迫るものとはみなされず、それはむしろ、眼前の理念景に対し、肉眼をもってそれを感じ直すというふうな、新理念景化として現われている。抒情は新理念化として、いわば個人的な儀式詩化として作用している。

第二行「山もとかすむ」という表現は、第一行に貫かれた理念性の認識を受けて具体化して展開したものである。対象の自然性「雪」 $\vee$ に即してこれを承けて展開するという方法は、すでに第一行の辞「ながら」によって封ぜられている。第二行は従つて対象景の理念性「春の夕」 $\vee$ を承けていくより仕方がない。という意味で、第二行は第一行の理念性（詞）を具象化（辞）して展開したといえる。ただ、この辞化には第一行の場合のように、対象からの心的逸脱を含まない。眼前の新古今集歌説話の世界にすでに「見渡せば山も霞む水無瀬川……」というように、「山もと霞む」はその理念的な道具立てそのものとして在り、むしろその理念性の証しである道具立てをそのまま引き継ぐことに、第一行



からの展開の意味を担わせているといえる。つまり、第一行から自他の関係（対象景と視点）を貫いている理念性をそれと認め抽出したのである。△雪▽を認めるといふ逸脱において、自己の存在を対象の理念景に対し認めながらも、全体世界（対象と自己の関係の総体）としてはやはり理念の貫徹を認め、しかもその理念性が前代のそれと全く変っていないこともまた認めるのである。ここまでが、連歌発句の前半である。

では後半部（下旬）は一行（第三行）の無音句を介して、どんな転換飛躍なのか。まず前半句に対する後半句の関係は、和歌（短歌）同様、四行詩行の構成本質に従ってみれば、それは詞（前半）と辞（後半）でなくてはならない。とすれば、「雪ながら山もとかすむ」という前半部は後半への転移からは詞部とみなされることになり、そうした視点の転位が後半第三行の無音に担われているとみることができる。第四行「夕かな」は、前半部が詞部としていわば対象景の理念的抽出に力点をかけていたのに対し、そういう理念に対し視点の心の表出に力点がかけられて、表出される。



というふうに構造化するならば、「夕（なり）」という判断に詠嘆（かな）をこめた表出であることがわかる。「夕（なり）」は新古今集歌の説話化された自然理念としての△夕▽、「水郷春望」を象徴する△夕▽であることの確認であり、まさしく後鳥羽院歌の祀った理念である△夕▽を現実眼の前に見出したという判断の表出であろう。そしてそういう再発見の心に自ら酔い感動していることになる。

切字「かな」によって表出されたのは、理念の現実的な再発見に喜び、ふるえる心なのだが、△座▽という劇的な観念空間への登場とそこでの詠歌が意図的で意識的な過程であるとすれば（ちょうど劇空間への登場のように）、この詠嘆の表出による表現の締めくくりは意識された作為があるといわなければならず、その背後に醒めた生活現実の意識が

控え、分離されているはずである。切字「かな」の成立がこのような連歌発句に伴うものであるとすれば、それはこうした表出位置と生活現実との分離を普遍的だとみなす意識に求めなくてはならないだろう。連歌の詠み手、舞台空間への登場者の表出意識の背後に、生活現実に立つ醒めた意識が常に分離して伴っていたとみなすべきである。

切字「かな」によって締めくくられた発句後半部は前半の対象景を自然理念とみる判断とその興奮の表出であり、意識的な儀式詩化である。いま発句四行の展開の論理を取りだせば次のようになる。

第一行 対象景の理念性に対する事実自然性の付加

詞

第二行 理念性の貫徹

第三行 (転換)

第四行 理念表現として確認

辞

前半部での「山もと霞む」という理念性の確認は対象景の景物として認めたものであり、それはいわば前代の自然理念の現在への貫徹である。それに対し、後半の「夕(なり)」という理念性の確認は普遍理念として、いわば超時代的に行われている。後鳥羽院歌の「山もと霞む水無瀬川」を継承承認して前半と、それを離れて普遍的な「春」の理念として「夕」が認められているのが後半である。後鳥羽院歌では「夕べは秋となにおもひけむ」というふうに「夕べは秋」という共同観念に対する個的な逸脱した情感として、春の夕べが定着されていた。だが、ここではそういう個的情意を担う「春の夕」という表現は、すでに共同の普遍理念として個的に認められ抽出されているのである。むしろ個的な情意としての表現を共同の自然理念(新季題)として抽出することに、あるいはそういう時代の自然理念の祀り手たることに、自己一身を投げ出しているのである。

連歌の発句は四行詩型における、五、七、五音句の構成であるという意味で、独立完成した姿、詩としての完結性を

もっている。その意味では決して短歌の前半部の独立したものではない。短歌（四行詩）と同じ詩行構成を、もっと圧縮して飛躍と断絶を抱えこんだ、緊張を含み多くの無言拍を維持しうる凝集と抽象を可能にした詩形である。だが、他方で前句と付句の形で展開する、詩の構成、つまり長詩への構成意識としては、短歌の構成を観念的な基本とみなす意識で貫かれている。短歌の上句下句間の問答（もどき）、対応反復、の関係を、構成原型として抽出し、それによって長詩への展望を拓いたのである。連歌の文字どおり連歌としての構成からみられた五七五（前句）と七七（付句）の関係は短歌を観念的の原型とみなすことによって抽出されたそれであり、決して短歌の上句下句を分離してつなげたものではない。

連歌は短歌の構成原理である、反復（詞辭）を原理として抽出することができるようになった時、あたかも短歌を二分してつなげたかのような外観の、長詩としての構成原理を生み出したのである。短歌一首の構成原理を、短歌そのもの（四行詩）をつなげて長詩をなす道へと抽出したのである。それが同時に四行詩の圧縮と表裏をなして行われたため、短歌を分断して改めてつなげ直したかのような外見をなすに至ったのであるにすぎない。

では、その脇句（付句）への展開、つまり長詩への構成はどう図られたか。

雪ながら山もとかすむ夕かな

宗祇

行く水とほく梅にほふ里

肖柏

周知のような発句の独立性（切字終結によって象徴される）を承けた脇句への展開という構成は矛盾を本質的に含んでいる。発句が詩行として完結しているならば、脇句への展開はそのままでは図られないからである。ということは、発句の詩表現としての独立完結性をどう扱うことによって長詩への転移を果すということであるか。脇句の表出位置は、前句（発句）に対してどういう関係にある立場のことか。これはちょうど、発句が本歌の新古今集歌に対する関係

と同じだとみなすことができる。つまり、詩表現を理念（景物）として抽出し、その理念に対して今度はそれを辭化して、詩表現に直すという経過である。発句はまず一たん残雪、山村の夕霞という春の△景物▽に抽出される。それはずでに詩表現ではなく、自然理念を表わす景物名である。表現の向う側に△自然▽を、実景の自然空間を想定するのではなく、それと反対に△理念▽（名）を見出す態度で、前句に對しのぞむのである。

それは、発句に心の顫動を読むのではなく、あるいはそういう心の動きを引き起した契機である対象景（実は表現にすぎないが）を実物として想定するのではなく、さらにもう一つ先の理念性をその実景から抽出するところまでいくのである。この前詩（表現）過程の各段階は、詩表現に對する自然的（生活民的）対応及び理念的（知識層的）対応という意味で、どれも共同的な姿勢で、個的なものではなく、その意味で△座▽という共同の觀念的な場にふさわしいといえる。また、こういう共同性において、連歌の長詩的構成の水準地平、その鎖的な單純再生産的な展開が保証されているのであることがわかる。

詩表出の過程は、そういう前段階の觀念的共同性に対して、個的表出（詩）として行われるところに、その詩的表出の力点がかけられる。つまり、前句（理念）に對し、付句（表現）であり、前句（共同性）に對し、付句（個的）であることにおいてである。

( 5 ) 行く水とほく

( 5 ) 梅にほふ里

という短歌の後半（下句）的構造とみえるものは、一箇の獨立した詩型とみなすならば、

( 5 ) ( 7 )

( 5 ) 行く水とほく

( 5 ) ( 5 ) ( 7 )  
( 5 ) ( 5 ) ( 7 )  
梅にはふ里

という四行詩型の中に収めることができる。右のような韻律詩行の構成で、最初の一行（無音句）は恐らく発句（前句）に対する理念的抽出という前詩過程を表現するものであろう。そうみれば、前詩というふうな言い方は不穩当で、前表現とも言い直さなければならぬ。そして、その理念的抽出を承けて、更にそれを辞的に表出する転換である第二行五音句の無音休止部を経て、はじめて第二行の有音句へと出ていく、という内的過程を想定することができる。さらに、第三行の休止無音は第一、二行を詞表現とする前半に対する後半の辞表現への観念的な転換部であり、それを経て第四行有音句へと転出するのである。

「行く水とほく」という付句の前半部が、発句の理念的抽出を介した、その辞的表出だとすれば、どのようにか。発句が一たん理念として抽出されれば、残雪夕霞の山里（水無瀬里）という道具立てによる春景の典型にまで観念化されるのだが、その理念景の核心を承けて、付句は表出される。それは発句を指示性の方に一たん抽出された理念景（その倒立観念である自然景）の核心というのは、むしろそれとは反対の抽出である自己表出性（内的強拍性）の中心をさす。一たん理念景または自然景へと表現を抽出（還元ではありえない）するのは、時代社会の知識層的、あるいは生活民的必然、いわば詩受容の自然過程である。そこに∧座▽が成り立つ根拠があるのだが、そういう観念的（知識層的）必然に対して、そこからの飛躍断絶として、そういう理念景又は景理念を個的に辞化する作業として、付句の自覚的表出は開始される。

付句が前句の理念的抽出を承けて、その辞的中心とみなしたところは、ということとは前句の理念的抽出を契機として、逆に前句の辞的表出の中心へと思いを進めることなのだが、そのようにして見出される前句の辞的核心は初行初句

の「雪ながら」にある。それは、座における発句が挨拶であり、表現としても儀式詩的な理念讃嘆へと流れていく構成をとっていることを逆に詩的抒情の中心に向けて溯行するため、初行に向けて構成を逆にたどることになるのである。「雪ながら」という留保は新古今集歌の理念的抽出に対してつけられた、個的発語力の核心を担っていた部分で、それを取り出して、翻訳するのである。△春∨の理念景に対してつけられた「雪ながら」という辞的留保を対象景(題)に化して、雪消の(春だから)水とし、理念景の空間関係(対象内の配置)である山の雪と里の霞関係を辞化して「行く、水とほく」という自己と対象の時間的關係に直したというふうに見えることができる。

付句の辞的核心、つまり前句(詞的表現とみて)の辞化の中心は、まず前句(発句)の辞的中心(雪)と他の詞的道具立てとの関係、表現内部の詞と詞の關係(空間的配置)をとらえて、自己と対象との關係の表出へと転じることにあり、そこに表力の出点をかけるのである。だから付句前半でいえば、「行く水とほく」の水が雪消の水であることが大事なのではなく、それが「行く水とほく」であることに強拍があるのである。また付後半句は、前半句の対象と自己(視点)との關係の表出をさらに今度はそれ自体で自己(視点)の自然対象にまで抽出することに中心がある。「梅にはふ里」とは「行く水とほく」という永遠感を対象景化して、不変的な自然景にと直したものの。永続永遠の自然という思いはそれ自体が常に不変の自然相として捉えられ表現されていく。「梅にはふ里」とはいつもながら春とともに変わらずに梅にはふ里という普遍的な相に抽出されたそれで、普遍性はその△自然∨本質において認められているのである。

付句第一行の無音句は、前句の理念的抽出とそれに対する断絶轉換の韻律的表現であり、後半第三行の無音句は前半の自他の關係性を時間的な永遠の相(理念的)において辞的に表出した部分を、今度は対象のみの在り方として詞的に表出するための轉換抽出部ということになる。「山もとかすむ夕」という春の理念景の中心に対して「雪ながら」と留保をつけた個的な位置の關係が、付句ではまず「行く水」と自己(視点位相)との間の理念性の果知らぬ永遠的な貫徹

性（「とほく」として捉え返され、さらに「梅にはふ里」という情景としてそれが対象化されたとみるのである。「梅にはふ里」は「ひさかたの空より雪の流れ来る」（万葉集）かと思われるという点でも、自然理念の永遠的な貫徹を象徴する世界、あるいは情景の喩である。

付句の「行く水とほく、梅にはふ里」という、行く水や里などの対象に対する視点である主体の認識表出部に貫かれているのは、△春▽の理念性であり、それゆえに前句である発句の「雪（あり）」と留保をつけながらも春であるという理念的認識は受け継がれ貫かれたのである。ではその「雪（あり）」という主体の留保表白はどう継がれているか。それは対象に対する認識と表出の主体であるという、観念性としてだけ残るのであり、その主体の認識表出の働き方そのものは、右のようにすでに自然理念の貫徹そのものを受け容れ認めるといふ形でしか働かず、それに注文をつけるといった対立を含んだものにはなっていない。その意味では、付句は発句の儀式詩的な本質を引き継ぎそのまま展開したにすぎない。

表出としては、付句は前句を理念として抽出した上で、その理念性（表現としての詞性）に対し、その辞的展開として行われ、

詞
辞

という一対の問答（もどき）の構成をなすのだが、そういう表出過程としてみないで、表現として両者を取り上げ並べてみれば、双方とも同一平面上の対象を空間的な像として延長したにすぎないように見えてしまう。例えば「嶺には雪ながら、麓には雪消の水ゆうゆうとながる軀也」（「水無瀬三吟綿屋文庫本注」）にはじまり、「里は山の麓の里、前を流れて行く水は峰よりの雪消の水であるとし、前句が遠望の景となる」（新潮日本古典集成「連歌集」注）に至る受

けとり方となる。それは殆ど尻取り式の連鎖展開だとみなされてしまうことになる。つまり詩表現の指示表出性が長詩構成力への契機だとする通俗解への道は詩表現成立の瞬間から普遍的に開けていくことは、何も連歌のみに限らない。

詩表現(前句)を理念的に抽出した上で、それに自らの心(辞的表出)を加えるという構成法は、まず詞の背後に心を想定する時、それを理念としてたどろうとすることであり、劇的本質に従って言えば、相手の言葉(せりふ)の背後に理念的な心を見出そうとする接し方を前提とするということである。それは言葉そのものに反応するのではなく、背後の心を読もうとする点でまず抽象であり、さらにその抽象があくまで理念に向かうという点で二重に観念的な作業である。そういう表現における対他姿勢は全く知識層的なもので、その自然本質を示す。ついで、そういう理念的抽出(自己幻想の理念性)を介してのみ、自らの表出を行いうるのだが、それは自らの理念的幻想に対して、それを対象にして行われるのであり、現実の詩表現に対して行われるのではない。いわば眼前の相手の言葉に対してではなく、自分が作りあげた相手の理念、心(像)に対してこちらの表出行為がなされるのである。こういう意味で、 $\wedge$ 座 $\vee$ における他人は自己の理念幻想の自然的契機、劇表現の言い方でいえば $\wedge$ 道具 $\vee$ である。そして詩表出はあくまで自己幻想のその場での展開である。つまり、長詩への構成力はその詩表出の契機の構成力であり、短詩をつなぐ道具的な契機の連続的な維持継起力としてあるのである。従って本質的には、長詩(詩表出の持続力)といえないといってよい。それは詩表出の自然的契機を次々に呼び起す方法において、構成力を獲得している段階で、本質的には詩表現の知識層的(知的)通俗化(理念化)を方法化したものである。

付句「行く水とほく梅にほふ里」が辞として表出した心景は何なのか。どんな理念の具象化か、あるいはどんな現実の転倒像なのか。こういう問いは、謡曲(劇表現)に照らして本質を問うならば、ワキ(理念讃仰者)が道行(幻視)の結果、到達した理念的自然が、里人のアイ(狂言方演ずるところの自然的生活者)からみれば、何らかの説話として表



現されるものであり、なおかつその説話表現にねじ曲げられた本質の本当（現実）の姿を求めることである。知識層の表現の自然性と被支配大衆（生活者）の表現の自然性の双方に片面ずつ捉えられた、現実の相を復元することである。

年々に人こそ旧りてなき世なれ 色も香も変はらぬ宿の花ざかり 変はらぬ宿の花ざかり 誰見はやさんとばかり  
に まためぐりきて小車の われと憂き世に有明の 尽きぬや恨みなるらむ よしそれとても春の夜の 夢のうちなる夢なれや 夢のうちなる夢なれや

「閑吟集 一三」

付句の、遠距離からの視線で捉えられた心景を、ごく近距離に引き寄せて表出するならば恐らく右のような歌になるに違いない。発句（前句）から引きつがれた付句の表出の核心はこの対象に対する視点の距離のとり方であり、その遠距離性が前句の理念性をそのまま理念性として受け継ぎながら、表現としては辞化（具象化）する転移をなしている。自然景のようにみえながら実は理念景であるゆえんである。連歌としての知的な抒情性は、こういう理念の辞化、理念を風景のように表出しうる心の働きにある。そこで、この知識層的な自然的抒情の根拠である遠距離視点を、対象に近づけるならば、そこに「閑吟集」のような庶民的な観念的抒情が現われる。ここでは視点が対象に近くなった分だけ対象は自然から観念へと変わる。その抒情の中心は「無常」の観念であり、よく見ればこの無常が「変はらぬ宿の花ざかり」が「誰見はやさんとばかりに」ありながら、誰も見てくれぬままに「われと憂き世に有明の 尽きぬや恨みなるらむ」というところに、その無常感の根拠があることがわかる。

とすると、この無常の理念が指しているのは社会的な、或いは性的な、孤立孤独を嘆き訴える心の表象で、これを更に具体的な現実条件が表わされるまで視点を近づければ、

けにや寒電に煙絶えて 春の日いと暮らしがたう 幽室に燈火消えて 秋の夜なほ長し 家貧にしては親知少なく 身賤しうしては故人疎し 親しきだにも疎くならば よそ人はいかで訪ふべき さなきだに狭き世に さなきだ

に狭き世に 隠れ住む身の山深み さらば心のありもせで なほ道狭き埋れ草 露いつままでの身ならまし 露いつま  
「閑吟集 八九」

というように、一層自然の観念化が進み、その代わりに社会的現実への直接的な意識が表白されることになる。すでに対象景はそのまま自己の心情の喩にすぎない、という関係を余すところなく示している。「寒竈に煙絶えて 春の日いと暮らしかたう」という季感の由って来るところの社会的現実意識の直接的な表白に、この歌謡の中心がある。それは原拠の謡曲「雲雀山」のサシの一節を超えて、一般的な現実的社會意識の表出に転移したところで「閑吟集」に採られる民謡に化しているのである。

このようにしてたどってくると、発句から脇句への像の流れが示した抽象的な心景の現実的な意味が、無常、社会的孤絶感、さらに貧賤な生活の社会的な隔絶感の表出にあることをつきとめることができる。ただそれは知的な自己表出性を強めるに従い、社会的な意味（第一の現実性）を払拭し、かわりに内的な理念性を自然像として表出しようという第二の現実性を獲得したのである。内的な理念を自然景物のように表現してある世界こそ、いわゆる八舞台Vという第二の現実像が繰り上げられる言語空間に他ならない。そして、この知的感性からは隠れ里的な理念郷のように、社会的自然が転倒されて個的な憧れの視線で捉えられながら、逆に生活民の共同感性からは恐らく畏怖されて遠ざけられる異域のように見なされるはずである。ちょうど謡曲のワキとアイの関係のように。

五七五句から七七句への流れに比べて、七七句から五七五への関係は特に何らの変換はみられない。それは、五七五も七七句も互いに変換可能な等価とされていることを意味しない。五七五と七七句の順序は明瞭に交互の順を守っており、乱れることはないからである。等価だとすれば、それは有音句の教においてではなく、また音数でもなく、それらを含んだ四行詩全体として等価であるにすぎない。また付句の作用そのものが、前述のように前句の詩的リズムを含め

て詩表現として扱ひ、それに詩表現を合わせる、という長詩の構成なのではなくて、前句を一たん理念に抽出するのでむしろ詩表現としては解体してしまうことを前提にしているため、五七五句に対しては七七句を、七七句には五七五句をつけるという順序は、付句の形式を定めるだけの外的な規制でしかない。

川かぜに一むら柳春みえて

宗長

川かぜに

( 7 )

( 5 )

一むら柳

( 5 )

( 7 )

春みえて

( 7 )

この第三、付句で前句はどう抽出されていたのか。「川かぜ」が「行く水」を具象化したところに、理念的な意味を自然物にと転じるこの詩的な辞化の中心を置いたのはわかるとして、「川かぜに」という関係性の表現は、前句の何と何のそれを取り上げたものか。そう問えば、それは行く水と梅にほふ里、水と里の関係以外ではありえないから、この第一行は前句の指示性の二つの中心の関係を、取りあげ展開しようとしているのだといえる。そしてこれも当然、「川かぜに」対するものは梅にほふ里の辞化された「一むら柳」であることになる。

こうして、四行詩の前半は前句の二つの指示性の中心の関係を、より具象的な自然物化へと表現をすすめることに向けられ、それが即ち詩的表出の核をなしている。遠視が理念的表出の表われであったとすれば、このより近距離の具体物化は理念性を失うことではなくて、前句の理念性をより具象的に表出しようとする心の在りどころを示したもので、そういう理念の自然(感)化に詩的な感性の中心を置いているのである。

四行詩後半は、前半の指示性の強化（具象化）ともみえる形での自己表出性（詩的表出）の展開を承けて、前句では両者（水と里）の關係性がじかに取り出され指示されていなかった点について、「春みえて」と言い出すことにかけている。それは前半の「川かぜ」と「一むら柳」との關係を前句のそれを受けつぐ形で言いとることである。「春みえて」という浅春の景という表現は、前句の「行く水とほく、梅にはふ里」という指示性に対する自己表出性を掛けられた語を受けて言い出されており、それはこの句では「川かぜ」と「一むら柳」の關係に具象化され、その關係の在り様として「春みえて」なのである。

では關係性の表現はなぜ「春みえて」という形で止められるのか。この中止法的な含みはどこからくるのか。発句に對する脇句は、発句の完結性を一方的に受け継ぐ形で、前句に對して構成されており、脇句もまた「行く水とほく梅にほふ里（なり）」の断定の形で言い切られ、いずれも前句から付句への表現上の受け渡しは試みられていない。前句はすべて言い切られているのに、それを受けた付句（第三）でなぜ、こういう言いさしの含みの表現が現われるのか。「春みえて」という表現は、対象の自然情況の抽出であるとともに、視点の判断の表出でもある。とすれば、この言いさしの形は川風と柳の關係を「春見ゆ」とした判断として言いさしなのであり、それは「春みえて」何々だという因果的な判断の表出に及ぼうとする心の表われだとなることができると。

雪と山もとの霞、を行水と梅里にもどき、さらに川風と一むら柳へと展開した指示性の流れは単なる理念的な觀念の情景的な觀念への翻出にすぎないが、これを次のように図示すると、

雪ながら

山もとかすむ

夕かな

行く水とほく

梅にほふ里

川かぜに

一むら柳

春みえて

発句から脇、第三の句に至って、指示性の中心を言い換えてきたにすぎないように見えながら、同じ四行詩内で表現構造としては、発句の形から第三はもう一回り複雑になっているとしてよい。発句、脇句とも対象の二つの指示性の中心を鋭く対比することに詩的な理念表出の中心を求めていたが、第三になって対比が意味する理念性をそれとして「春みゆ」というふうになじかに表現するところに中心を移した。と同時に、対比とそれを指示する判断の間になお言い切れぬものを感じていることを零記号の辞に表現してあるのである。ということは、発句脇句の表現構造から一步踏み出す勢いをみせているといつてよい。

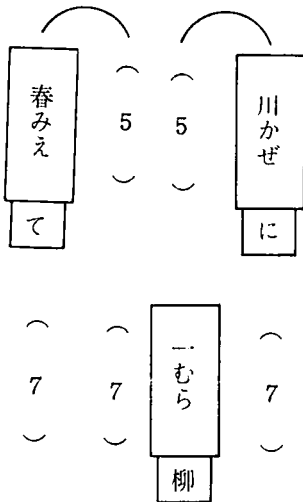
第三の句からある現実の自然水準が現われてきているという印象は、ここで発句脇句の世界に対する明確な理念的判断（「春みえて」）を下すだけでなく、加えるべきある留保をも明らかに示しているところからきていると思われる。「春みえて」という意味不分明にみえる言いさしの形は、不分明なものではなくて、辞的な強拍（無音）の明確な指示なのだと思なすべきもので、或る留保の明瞭な付加で、その意味でこれは発句に現われていた「雪ながら」という留保の復活、というより継承維持なのだとみることができるといえる。発句が雪ながら 春 だとした新しい「春」の理念景が、脇句でその新理念的性を担う留保の表現を消化して対象景の中に融け込ませたのを受けて、再び今度は逆に春みえていながら末だ浅いというふうには、その留保を明瞭に表わしたのである。

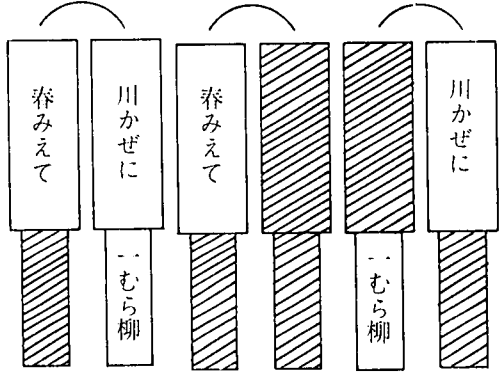
とすれば、発句は古歌への留保によって新理念景を作出し、脇句はそれを一箇の自然景として完結的（留保をつけず

それ自体の景として）に描出する。そして第三は再び発句の留保を辭的な強拍として表現に現わすというふうにして、対象自然景に対する視点の関わり方をそれとして表出する。こうしてちょうど発句から一回わり下降した、自然景と視点の心の関係として第三が発句的な構成に戻ることになる。こういう第三の位相を、さきの発句と第三の表出構造の違い、その中で第三の末尾の無音の辭の存在が示しているのである。

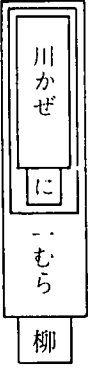
発句、脇句の表現が本質的には理念景として表出され、その理念の景物化に知的な抒情性をこめたのに対し、第三の句は対象を自然景として定立し（発句脇句の理念景の自然景化）、さらにその自然景に対し或る辭的な無言の留保を加えるところに詩的表出の中心を求めている。そして以下の句は、この自然景を対象にし続けるといふ形で、定安した自他の関係空間をそこに維持していく。連歌の自然空間（仮構）はここに定立されるのである。いわば、前時代の詩表現（新古今集歌）が創出した自然空間を、理念的に抽出し、それに対して理念の完全な自然景化がここに完成するのであり、前代の自然に対する第二の新自然が成立するのである。

いま、この第三の句の表出（詞辭）構造を前半、後半の関係からみて図示すれば

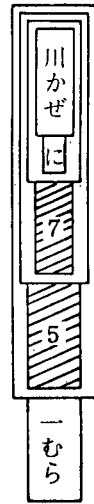




というように、概略化していくことができよう。細かく詩行の展開をみれば、「川かぜに」という起句は「一むら」を直接には喚起し、その上で「柳」に修飾句として関係してゆき、さらにその前半「川かぜに一むら柳」の全体としての意味（川かぜと柳との関係性）を対象自然として受けて、「春みゆ」という理念的判断が起され、さらに「て」によって或る留保がこれに加えられるというふうになる。だから、これをそういう時間的展開として図示すれば、



とでもしなければならぬところで、しかもまだ第一行七音、第二行五音の無音句をこれにそれぞれ辞詞として組みこまねばならないのである。とすればさらにこれは複雑化して、



というふうにもなるのである。

休止拍無音句の作用を考えれば、第一行二句の七音休止拍は「川かぜに」という第一行の詞部に対する辞部であるから、川風を何かに対して取り上げる、つまりある関係性の中で方向をもって取り出す、という第一句そのものの内的確認であるといつてよい。そして、続く第二行詞部の五音休止拍は、第一行詞部の全体を対象的に取り上げるとともに、次句に第一行の置かれた関係性の相手をそれと表出する方向性を内的に見定めることになる。構成力の表現である。そして第三行詞辞部の休止は、第一二行を前半として、その全体を受けてそれに第四行で応じようとする構成力の表現である。こういうまとめと、転換を経て第四行は言い起され、終わりの第四行辞部の休止は、前述のように単なる言い切りの確認ではなくて、内的な留保の思いの積極的表現である。

五七五句と七七句、七七句と五七五句との関係はそれぞれ前後が逆になるだけで、双方で一对の単位であり、構造的には前句を理念的な詞表出とみて、それを抒情的な辞的表出へと転じるという点では変わりはない。ただ七七句での辞化が前句（五七五句）の理念を自然景化することに納っていたのに対し、五七五句でのそれが、前句（七七句）の自然景化に対し、さらにそれ自身への辞的表出をもつけ加えているところに違いがある。この違いはもっぱら、五七五句と七七句との間の本質的な構造上の相違によるもので、従ってどちらが付句にくるのかによって、その違いが現われてくることになる。前句はいずれでも理念的抽出を受けるため、その音数差は問題にならずに終ってしまう。



川かぜに一むら柳春みえて

舟さすおとはしるき明がた

祇

( 5 ) ( 7 )  
舟さすおとは  
( 5 )  
( 5 ) ( 7 )  
しるき明がた

この第四が前句に付く付き方は、これまでの各句と同じであり変ったところはないし、今後とも変わらない。やはり前句は一たん理念的抽出(詞化)をうけ、その上でその理念の辞化表出が行われる。前句はこの場合、どんな理念に抽出されるのか。川風に対する一叢の柳の關係対象は $\wedge$ 春 $\vee$ の理念へと昇華されながら、そういう理念的抽出に対してさらに相対的に無音の辞が対比的に示されるという表出構造は、その全体において $\wedge$ 春 $\vee$ 理念の讚嘆というふうに、その無音の辞をも含めて抽出されよう。理念的抽出に対する反理念的な無音の辞「春見えて……」の部分も、改めて $\wedge$ 春 $\vee$ 理念の讚として理念的に取り出されるのである。

「舟さすおとは」というふうに対象の意図的な取り出しを明示するとき、それは何に対して相対的に「は」なのか。それは前句の理念的抽出を受け継ぎながら、前句が示していた「春みゆ」という理念的帰結への留保に対してである。つまり前句の詩的な抒情の核心である反理念的な留保(無音の辞)に対立し、反転させて、前句の理念性を受け継ぎ、表現したものととして付句の「舟さす音は」という取り上げが行われているとみなすのである。前句の詩的な表現本質(留保、無音の辞)に反撥する力が、付句の発語力である。従ってそれは理念化への、理念の表出への、儀式詩的原

動力である。

この「舟さす音」を理念に仕える具象として取り上げようとする態度（「は」は、後半の「しるき明がた」という問答の展開において、新たな矛盾を含んでくることはない。そのまま理念として定着されるだけである。「しるき明がた」とは前句の「春みゆ」という理念発見を決定づけるものがあれ、決してそこに何らかの個的な異和や留保の思いを生みだしはしない。「しるき明がた」とは△春▽であることが「しるき明がた」であるから。敢てそこに詩的な、個的抒情を見出そうとすれば、それは「舟さす音は」という限定にこめられた、それ以外の無言の指示に求めるほかはない。

それをさらに強いて意味化すれば、舟さす音の高さに△春▽の明け方らしさが感じとられてはいるものの、その音を乗せてくる川風には冷たいものが未だ含まれているとでもなるであろう。表現の指示性（詞的表出）においてはあくまで前句の理念性が受け継がれるのであり、自己表出性は無言の辞的表出として残され、辛うじて詩的核心を保つのである。

そして、こういう詩表現の指示性の展開の仕方に連歌の構成力が傾けられているのだとみるならば、「春みえて」というような、対象景の内在的な本質（△春▽という理念）の対象内での発掘という姿勢が、付句では「しるき」というこちらの感性的判断までを含んだ対象景にまで捉え返され、また「春みゆ」という対象の空間的把握から、「明がた」という対象の時間的経過へと転じられた、それだけ共に内在化されたということができる。換言すれば、指示性は対象自然を、主体視点に対するそれから、視点の感性的判断まで含んだ自他相互の自然規定（相互関係）にまで拡げられ、深化させられるというところに、指示性展開の核心がおかれたのだということになる。指示性の拡大は自他の相互関係性をともその自然性において抽出するというふうに関われたのだといえる。

こういう指示性の拡大の仕方は第五では更に大胆に展開される。

月は猶 ( 7 )  
( 5 ) 霧わたる夜に  
( 5 )  
のこるらん ( 7 )

柏

前句の季が「雑」であるということは無季を意味せず、前後句との関係の中でどちらの季にも転じられるという理念性の幅を指す。表現は対象景の直接描出であることを止めて、主体（仮構視点）の内的な想像力の動きそのものを対象として描出する。がしかし、それはそういう内心の動き方（自然景の想像のしかた）自体を、対象景の在り方と認めることである。対象の自然景は、視点に相対的に独立して在る対象景ばかりでなく、この場合のように視点から想像される景、景物の想像そのものまでも、対象自然景として取り上げられるのである。どこから？

「月は猶霧わたる夜にのこるらん」という仮構視点の内心の動きを、それ自体一箇の対象自然景とみなして取り上げる、そういう位置がこの句で定立する。これは仮構視点を仮構として自己位置と分離させる、即ち作者位置である。これまでの諸句は仮構視点がそのまま仮構表出位置であり、またさらに作者位置でもあるかのようにみえていた。この第五句のような、表出者の存在と位置（対象自然景との相対的な）を示す辞の明確な、つまり助動詞としての表現は、発句の「かな」に類似のものを見出すことができるだけであった。

連歌の長詩的な構成はここまで来て、ようやくこういう詠み手（仮構表出位置）の存在（心）を、一箇の対象として作者位置から相対的に、かつ作者自身でもあるかのように見えるまでに、一箇の独立した自然存在として△じかに▽と出すことになっているのである。ここまでくれば、この心或いは声はもはや登場人物のそれであり、つまり劇表現における科白、それも内的な独白といってよいのである。全く同じ位相にあるとみてよいのである。ここにおいて、△座▽

は現実上の観念的立場であるところから、観念の観念つまり表現上の位置へと、それ自体対象化され、表現に固定されたといえるのである。そして、連歌の表現としての成立は、こういう句にたどりついた時点を指すということができ。発句からここ第五句までの展開は、こういう句の表現に行きつくまでの、自己発見、自己確定の過程とみなせる。すなわち、登場人物の独白という位置での詩表現の定立が、連歌の長詩的構成内での連歌の本質の成立である。

第一行初五「月は猶」という表現に、すでに対象(月)に対する自己位置が「猶」という内的な再確認の表出として現われており、それは「月は」という抽出を、何かに対する「月は」というように、相対的に取りだしたということの再確認である。前句との関係でいえば、舟さす音の著しさによって、理念化された「明がた」つまり、 $\wedge$ 秋 $\vee$ のそれ、に対し改めてその $\wedge$ 秋 $\vee$ 理念を受けて、それにふさわしく「月は猶」なのだというふうに展開されているのである。とすれば、第一行は前句の理念の継承を改めて意識的に行うものである。この詩行の表出位置(仮構)は、このように従来通り前句の理念の継承者であるが、この理念継承では前句の季(自然理念)は春から秋に転じられて受けとられている。

季の転移は仮構表出者の観念内部のこととして処理されており、表現としては前句の $\wedge$ 雑 $\vee$ の句としての構造に担われていた。いい換えれば、前句の自然描出自体の非理念性、として表われていたところであり、前句の表出者の観念的な(前々句との関係性の観念)理念性と対照をなす、詩表現としての自己表出性(抒情性)の核であったものである。従って構成上、表出者は前句が示した自己表出性を捉え継承して、季の転換として表出したのだといえる。

さて、第二行「霧わたる夜に」というのは、第一行「月は猶」に対し、それと相対的な位相にある「霧わたる夜」を取りあげたもので、いわば第一行の相対化である。そしてこれは前句の「明がた」に対しても相対的な対象なのであって、前句からの $\wedge$ 秋 $\vee$ 理念の貫徹を相対的な位置から照らし出す契機を描出である。これは発句の「雪ながら」と同

様、「明がた」や「月」などの理念に対する、留保であり、個人的心の位相が現われているところであり、第一行の理念性に対し、個人的な留保をもって応ずる第二行の問答性をもよく示している。

第四行「のこるらん」は詩行前半二行を、無音休止の第三行を介して受け、月は猶、霧わたる夜にどうなのか、という選択を決定する。「のこるらん」にこめられた強い衝迫は、有明月の存在を支持し夜霧に対してそれを貫こうとするもので、いわば八秋√の理念を担う月を、夜に対しては明けがたの、霧に対しては残るといふふう貫くものだ。そして前句の舟さす音の著しさを受けて、霧の奥からそれがしるく聞えてきたように霧の彼方に有明月の存在を見通そうとする、という意味でも前句の理念性を担う△明がた√を受けて、それを△月√に換えて貫くのである。理念のこういう貫徹性はここでは表出者の意志（らん）においてなされ、彼の対象の自然景のうちに内在しているわけではない。第四行（詩行後半）で明らかにされるのは、こういう表出者のイデオロギーとしての理念性である。

「舟さす音のしるき明がた」に、「月は猶霧わたる夜にのこるらん」と独りごつ登場人物、という関係を思い浮かべれば、この連歌的な表現空間を捉えたことになると思われる。前句はいわば附句の表出者にとって、自然（理念の自然化した憑依物）であり、劇表現では△道具√の表現に相当する。表出者はそういう△自然√（実は理念の表現）に対して、人間（登場人物）として現われ、その登場人物性が彼の言葉（せりふ相当）に表現される。詩表現とはこの場合、彼の内的思いの外化（表現）にすぎない。それは内心の動きそのもので、本当は言葉に表わされたものではなく、仮の表現を通じてのみ窺われる内心なのである。内心の表出としての表現ではなく、内心そのものを架空に表現したものである。それは劇でいう△独白√に相当する。それは言葉に出される以前の内心の動きそのもので、従ってどう表現しようとも架空のものでしかないが、この時代では劇同様、共同観念としては詩は内心そのものであり、内心はまた言葉そのものでもあって未分化だったのである。ただ作者は、こういう架空の共同観念に醒めており、それを仮構の表出者

(歌い手、詠み手である登場人物)として定置しているのである。

作者にとって、登場人物の(八せりふ)√(仮構上の現実的言葉)であり、また彼の内心でもあるものは、それ自体が表現対象としての景物である。そして、登場人物の心(言葉)は夜霧の現実(自然)の背後に、理念としての(八月)√を追い求め確信しているのだが、そういう彼の心は作者にとっては表現上の指示表出性にすぎず、自己表出性(抒情性)はむしろ登場人物の心の外に、その理念的執着と相対的な彼の眼前の自然そのもの、舟さす音の著しき、深い夜霧の空拡がりを抽出することに向けられている。登場人物は眼前の自然の背後の隠れた理念的な実在に思いを馳せるが、作者間のはむしろ彼が見出せなかった自然そのものを彼の理念視のこちら側に表出しようとするところに抒情性をかけている。季に象徴される表現の自然理念性に対して、あくまで自然物的世界、自然そのものの描出、つまり自然詠に抒情性が求められる。

自然詠がなぜ抒情でありうるのか、またこういう自然景抽出の抒情性が、どういう理由で中世(劇的表現の時代)に現れてきたのか。対象指示性においては自然物ばかりが、月や霧わたる夜、舟さす音、明がたなどのように現われながら、それら自然物の組み合わせによって成りたつ自然景に自己の個的で内的な思いを刻みつけることができるようになるためには、表現の上でそれだけ指示表出性の強い語(名詞を極として)と自己表出性の強い語(助詞、助動詞という順)との対照的な対立矛盾に基く緊張を強く極立たせることができるようにならなくてはならない。

舟さす音 は

しるき明がた



右のように、文構成の要めが、主部述部の指示表出性と、それを連ねる自己表出性をこめた語との単純な対照に、表現が絞られており、指示表出性（例えば、舟さす音）は時代社会の共同理念を自然物（指示表出性の極）にまで転位させたところに、知的個性（知識層）の一般的な心意をこめ、自己表出性（は……なり）によってそれを改めて自己の内を確認するだけでなく、そういう知的階級の心性表出としてだけでなく、「は……なり」という対象限定を通して、それ以外の世界の存在を暗示するという点において、自己の個的な存在性までも共同の感性に対して表現するところに、自己表出性の中核を求めている。

月は猶 霧わたる夜に のこるらん

においても同じことがいえる。「月」「霧わたる夜」「のこる」など指示表出性を担う語群は秋の自然理念に仕えるが、そして「は猶……に……らん」など自己表出性に傾く語群は指示表出（理念性表示）を知的な自己内部の自然心性として打ち出す一方、そういう知識層的な心の習性に対する、或る醒めた認識（自己意識）の存在をも暗示する。いわば劇中の登場人物たる者の心の表出（せりふに相当する句全体の指示表出性）に対し、いふなれば作者の位相の存在をも、それら自己表出語群は表現しえているからである。

そこで、自然詠の抒情性とは、対象自然景に自己の心性をこめて取り出している登場人物の抒情性、それは知的な共同の自然感性（自然理念を自然物に感じうる知識層の一般的感性）であると共に、より詩的本質としては、そういう知的共同の自己の心性をも一箇の（自然）として取り出しうる表現の位相を指すことになる。表現の直接的な指示性は対象自然（指示性）と視点の心（自己表出性）の關係が単純にみえるまで鮮かに整理されて現われたところで、そういう指示性の在り方そのものを辞的な表出位置から自己の自然として対象化するのである。だから、表面の自然指示性と自己表出性との關係は単純なまでに抽出されることになる。「……は……なり」という判断表現の基本形にまで整理され

抽出されるゆえんである。そういうふうには単純化してそれを自然心性として取り出しえたことによって、それ自体をさらに対象化したのだといえる。

自己の知的心性そのものを、一箇の自然物とみなすことができるという対自認識と表出の位相こそ、まさしく△劇▽的なものである。そこでは、自己内部は舞台という、第二自然物界とみなされ、そういう自然物によって内から動かされながら、そのことに自覚的な人間存在が登場人物として、作者の普遍的自己像としてそこに現われる、という構図に同じだからである。

例えていうならば、連歌の各句の指示表出性（理念性）は、物語表現の語り手の位置から、語りのかわりに歌をもって表出したというふうの説明することができる。語り手の自己表出性の方は、劇表現の登場人物のせりふの指示表出性として表わされ、彼は理念を自然景物として見出す。そしてその連歌の自己表出性（抒情性）のほうは、むしろ劇表現の作者位置から、登場人物のせりふ（歌の形で）の背後にその暗黙の思い（辞的表出）として表出されていることになる。

こうみてくると、連歌の詩的本質は、表出の過程的構造として成り立っているといえる。△物語▽の語り手（語り）  
↓△劇▽の登場人物（せりふ） ↓△劇▽の作者位置

という過程をたどって、連歌各句はその詩的本質に達するような観念構造を示しており、それは表現の指示表出性と自己表出性の重層する構造として現われてきているとみられるのである。各句を理念的に読めば、△物語▽の語り手位置を、それを指示表出性に力点をおいて取り出せば、劇の登場人物の位置を、そして自己表出性において取り上げれば、△劇▽の作者位置に、それぞれたどりつくことになる。連歌の詩的（抒情詩的）本質を求めれば、その最後の取り出し方をするほかはない。二番目の指示表出性に従って読むならば、それは儀式詩として読むことになる。当然、時代



社会の共同の知性における自然心を詩とみなすことになってしまふ。△劇▽時代の現実的な地平は、あくまでその作者位置にあり、登場人物位置は観念でしかない。

こういう連歌の観念的な表出構造を、史的構造として取り出すならばどうなるか。連歌なら連歌の表出構造は、連歌誕生に至る史的な詩表出の展開過程をその時代の現実からたどり返すときの過程を現存の構造としているからである。

舟さす音は しるき明がた

月は猶 霧わたる夜にのこるらん

霜おく野はら 秋はくれけり

「月は猶」の句、あるいは一般に附句、にとつて前句は和歌の表出水準を象徴する。連歌として附句の表出水準からみて、それは和歌的な世界を表象するところの理念の表現である。「舟さす音は しるき明がた」という詩表現は詩表現としてではなく、理念の表現として受けとられ、和歌的な世界を象徴する指示性をみてとられることになる。そういう附句の連歌にとつて、前代の母胎ともいうべき△和歌▽表現を指示象徴する理念的表現に対し、理念に対する自然的表現をもつたところ、に連歌成立の根拠をおくさまを、自己（連歌）の現存性にしてとみなすのである。

「月は猶 霧わたる夜に のこるらん」という前句に対して、付句「霜おく野はら 秋はくれけり」の関係にしても同じで、前句は付句の表出位置からは、△秋▽の自然理念に向かう心の表出、和歌的理念を祀る心というふうに捉えられる。そして付句は前句の心をいわば△場▽として、そこに登場する△心▽の表出というふうに関係づけられる。前句は自然、付句は観念（表現）の位相で組み合わせられ、関係づけられる。その前句の自然は付句の表出位置からは一たん、理念化されて改めて対象化されるといふことについてはすでに度々のべてきた。こういう付句位置から理念化されるべき対象自然として捉えられる存在として、前句は付句にとつて自己（観念）の自然的母胎（根拠）である△和歌▽

を表象している。連歌（詩表現Ⅱ観念）にとつて、和歌（表現）は自然という位相にある。これは、「せりふ」（言語表現）によって設定された△場▽が、同じく続くせりふに表わされる人心にとつて、自然として位置するのと同じで、いわば△劇▽的な構成本質に基く。

連歌で、一句が発句や付句として、いわば詩が△表現▽として定立しながら、他方で前句として付句からみて△自然▽という仮構の中に閉じられるという、表現に対する理解の二重性はどういう問題なのか。表現が詩であれ散文であれ、また文字であれ日常表現であれ、表現として成り立ちながら、それが自他の社会的現実の中に投げ出されたとき、一箇の自然存在として、人間の精神にとつて物的な拘束力を發揮してくるといふ現実認識の現われであろうと、それは考えられる。表現が表現として作用するような個の世界と全く異なる社会的現実では、表現はたとえそれが自己自身に発した言葉だろうと、自分にとつて一箇の物的存在（自然）として、表現（観念）であることを超越して自然的拘束力を振ってくるという感受性の表出こそ、△劇▽的な表現世界の創出となるのではないか。だから、連歌では詩表現は自己にとつてそれは詩表現であろうと、他人にとっては直ちにそれが自然であるという関係の連鎖として自他の関係世界（社会的空間・座）は認識されているのであろう。それはまた、自己の心と言葉の関係という、自己と自己の関係においても認められ、自分の心はそのままでは自分の観念でありえても、それが一たん口に出され表現を与えられれば、一箇の自然として自分及び他人に作用していくという認識となる。作品の自注というようなものの位相をここに求めることができる。例えば、小西甚一氏蔵本の古注（自注ではないという）にある、

夜は明けぬれど、霧にてくらきにより、夜のやうに月の残りたると也

月は霧わたる夜に残りて、霜おく野は秋暮れたると也

などの表現は、連歌の詩表現を、作者の心の表出としてではなく、実景の報告のように読みとり、殆ど自然の場、自

然情景の復元に傾いているさまがみえる。

自他の△表現▽に対し、それを自然とみないで、向き合う関係は必然的に、先行の表現を△場▽とみることになるから、後続の詩表現は場に臨んだ心の表出となる。歌い手は常に新たな自然の場(風景)の登場者であり、そこでの感懐をもらすものとなる。ここに、そういう場と人の関係が次々に時間的に継起連続されることになれば、そこに必ず△旅▽の理念と像が出現することになる。それは、前句(場・景物)と付句(感懐)が継起構成されるとき、各場に臨む各歌い手を次々と新たな場を締めぐり臨む一人の抽象的人格に向けて抽出統合していくように進行する。座は△旅▽の徑庭と△旅人▽の觀念において成り立ち統合されることになる。そして、大事なことはこの△旅▽の觀念があくまで理念的な自然とそれに向い合う理念的人間の關係として成り立っていることであり、従って詩の個の本質はそこにはない。抒情性はそういう△旅▽理念の表現から逸脱する個々の詩句の辞的な沈黙の側に表わされる。△旅▽理念や△旅▽像において成り立つ一巻の構成や前句・付句二句の關係、さらに各句の詞的表白は詩を構成する理念的な側面にすぎない。例えば、次の場合、

月は猶 霧わたる夜にの ころらん

霜おく野はら 秋はくれけり

霧夜に背後の残月を求める心や、霜野に秋の深まりを嘆ずる心などの、各句の詞的表白は△秋▽の自然理念性(季)に向う心性であり、前句を秋の季とみて、その理念的視線を早朝の秋野に耽溺する心の表白へと言い換える付け合もまた理念の継承を本筋としている。こうして前句の中に△理念▽を見出し、それを自己の心で情景化するという構成の進行は、次のようにいわゆる季語のない△雑▽の句に移っても変わりはない。自然理念は季語に抽出されるだけではないからである。

なく虫の心ともなく草かれて

垣ねをとへばあらはなる道

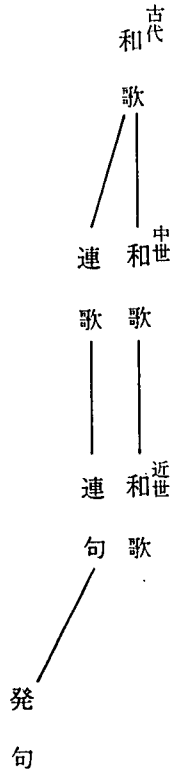
「なく虫」の句は前句「霜おく野はら 秋はくれけり」という詠嘆を「秋」の理念の讃嘆とみなして、そういう自然理念としての秋の本質を「なく虫」にとって超越的なものというふうに正当に取りだしたのだが、その時に「なく虫」にいわば人間的な視点位置をおき、そこから理念を眺めて超越性を見出すという、そういう視点の取り方に、前句（詞）に對する付句（辭）の位相を定めたものである。この「秋」の自己（「なく虫」）位置を表白した前句に對し、付句は「秋」の季を受けつぎながらも、季語にまでは取り上げていないという点で無季「雜」であるにすぎず、「あらはなる」という季を暗示する語や、前句の無常理念を受けて、無常なる情景に自然化していく展開に、自然理念性がよく現われている。「垣ねをとへば、あらはなる道」という関係性の表白はこれもまた前句同様の無常なる世界なりという思いである。

「秋」は対象自然の理念化の核となる観念であり、それは自然性の秩序の観念であると同時に人間的な、あるべき、もしくは真実の法則とみなされている。表出の過程では前句をそういう自然の理念性への拝跪とみなしていく見方・態度であるとともに、そういう理念性に向けて自己の心（詞）をも統一し表出していく態度でもある。要するに、それは自他の関係性の秩序の表象である。

「旅」は対象と自己との関係の空間的秩序像であるが、「秋」はその時間的表象である。そして、両者の統合という形で、関係性の秩序が表現されているところに、中世的世界の自然史像が現われている。

連歌は、「文」としては独立完結した形をもたず、五七五句と七七句の二つの型の間揺れており、その両者間の揺

れそのものを構成の原理としている。従って「 $\wedge$ 文 $\vee$ 」(前句)と「 $\wedge$ 文 $\vee$ 」(付句)の関係として、観念的には一箇の「 $\wedge$ 文 $\vee$ 」をなす。そのため和歌の二分割様式とみなされたりするが、むしろこれは史的には俳諧の発句としてやがて独立した詩型(現実的な一箇の文)に転じていく間の過渡的な詩型とみなすべきものである。連歌の発句は独立した詩型となることがなく、連句の発句のみが独立していった史的展開を考えれば、和歌から俳諧の発句に至る、短詩の史的展開の主筋は、



という短詩の展開の、和歌と俳諧発句を結ぶ線上にその尖端を求めらるべきであろう。連歌の付合は各句が「 $\wedge$ 文節 $\vee$ 」から「 $\wedge$ 文 $\vee$ 」への史的移行過程にあるところで成り立っていると考えてよい。和歌との関係でいえば、和歌の四行詩型の前半二行、後半二行の関係を分割して、前半、後半のそれぞれの音数行だけで、詩としての全体性(四行詩型)を持ちこたえうるだけの有音句と無音句の緊迫した関係を作りだしつつあるという段階を示すものである。こういう和歌二分割の詩的完成が、というより和歌の半分の有音句で四行詩型を保持しうるだけの新たな表現力と表現空間の完成が、俳諧の発句であり、連歌、連句はすべてその移行過程の母胎とみなすべきものであろう。連歌的表現とは、四行詩型を和歌の半分量の有音句で、相対的に増大した無音句と緊密な関係を保ちながら持ちこたえようとする時の、詞(有音)辞(無音)の関係性(抽象力)の表現の問題である。

そこで、連歌が各句を詩表現として完結独立させようとつとめる時、つまり、一箇の独立した $\wedge$ 文 $\vee$ であろうとする時、それだけでは独立しえず、常に前句を理念として、その理念（観念的存在）に対し、それを自然（詞的表現）へと実現するという観念的關係（約束）に支えられてのみ、それが $\wedge$ 文 $\vee$ としての完結性を保つことができたというところに、付合としてのみ成り立つ連歌、すなわち各句の観念的独立性（自然的な従属性）の本質があるのだということがきる。

付合の仕方がどんな心的な位相において行われていたのかについて、次のような方法で解いてみることができる。

9 只吟ジテ臥スベシ梅花ノ月 仏ニ成リ天ニ生マルルモ惣テ是レ虚

10 梅花は雨ニ 柳絮は風に 世はただ嘘に揉まるる

11 老いをな隔てそ垣穂の梅 さてこそ花の情知れ 花に三春の約あり 人に一夜を馴れ初めて 後いかならんうちつけに 心空に檣柴の 馴れはまさらで 恋のまさらん悔しさよ

12 それを誰が問へばなう よしなのとはずがたりや

『閑吟集』

雪ながら 山もとかすむ 夕かな

行く水遠く 梅にほふ里

川風に 一むら柳 春みえて

舟さす音は しるき明がた

月は猶 霧わたる夜に のこるらん

霜おく野はら 秋はくれけり

なく虫の 心ともなく 草かれて

垣ねとへば あらはなる道

連歌表現の自然抽出の背後に、どんな生活心が隠れているのか、というよりどんな生活心が自然詠に抽出されるのか、という詩表現の現実性を、同時代の俗謡とその知的な構成に現われた意味づけの仕方を通して考えようとするものである。これは詩表現の自然史を共時的な水準で整理しつつ、その中で位置を手がかりに、詩表現の生活地平での心的な位相をとりだそうとすることになる。

すでに閑吟集の編者が俗謡を一定の順序に並べて取り上げているが、9から12に至る表現の幅は当代歌謡の表出の仕方のをそれを一応表わしているとみてよいだろう。それによれば、9の漢詩的表現から12の日常口調のそれまでの表現の拡がり、自然に対する姿勢の違いの移行として考えることができる。9は「梅花ノ月」という季節の自然は「惣テ是レ虚」という人生無常の理念喩にすぎない。そして人生感（生活感性）が知的な理念に昇華されたところで表現される度合に応じて、文語に近づき、またそれに応じて自然表現は喩としての度合を強める。だから、9の表現だけからは、それがどんな生活感性の表出なのかは殆ど読みとることができず、ある知的な階層性（知識の自然性の水準）をみてとれるだけである。しかし、閑吟集の編者によると、この歌謡はより現実的な生活感に近づけて捉えれば、10のような表現になるものと理解されている。閑吟集の類歌集めはそのように受けとっていいものだと考える。

10の歌では、後半の「世はただ嘘に揉まるる」という口語的な、より生活感に近いところで取り出された、無常の思いに合わせて、前半の自然表現もより通俗ながら具象化されてきている。通俗的な処世喩に理念喩から下降してきている。「梅花は雨に 柳絮は風に」という表現は依然喩的なのだが、理念的な無常感ではなくて、「世はただ嘘に揉まるる」という処世上の思いに結びつけられて生活化されてきている。それでもなお、自然表現は喩であり、その点は11の歌に

至っても変わらない。しかし、「世はただ嘘に揉まるる」という嘆きが具体的な生活からやってくる嘆きであることを明確に示す表現に進みながらなお、その嘆きがどんな場面でのことなのかは10の歌では知ることができないまでに観念化されているのに対し、11ではそれは恋の場面であることが明示され限定されている。「世はただ嘘に揉まるる」というような言い方、表現が恋の無常の思いを表わすものであることを10の歌に並べていく編者の取り上げ方が示しているとみるのである。

11の歌謡では「老いをな隔てそ垣穂の梅」というように、梅花は「垣穂の梅」という成語的な喩をなして、前歌と同じなのだが、ただ「馴れはまさらで 恋のまさらん悔しさ」というふうには嘘に揉まるといふ思いの表現がより現実的に表わされてくる。俗謡では、このように自然描写は処世上の思いの喩以上には進まず、さらに処世の心意を直接的に表白すれば、12の歌のように全く切り捨てられる部分でしかない。その意味では、連歌の自然抽出はそれ自身が自己の心意なのであって、心意の喩として取り上げられているのではない。俗謡と対比的な抒情詩の違いである。しかし、にも拘わらず、閑吟集の自然抽出に流れている生活感性は連歌のそれにも底流しているとみてとれる。ただ俗謡のように対比的な構成をとらずに、一方に（丁度俗謡が生活感性のじかの表出に傾いていくのと反対に）自然抽出の方に傾斜しているにすぎないとみられるからである。

とすれば、連歌の自然抽出はどんな生活感性の表現なのかと考えれば、閑吟集の9・10の両歌が「惣テ是レ虚」「世はただ嘘に揉まるる」というような、一般的な処生感の表出のように終っている段階を示しているのに注意を払えば、これらが△無常感▽や△無常観▽に抽出され、さらにそれを思わせる△自然▽（理念の象徴物）にまで抽象されたものだともみることができる。

12「それを誰が問へばなう よしなのとはずがたりや」という表現が相手を拒絶する口調を示しながら、実は並々な



らぬ相手への関心の表出であるという、俗謡における表現と心の逆交という本質に立っているのに対し、連歌の方は理念と現実の逆交において表現として成り立っている。前者は表現において転倒してしまふのに対し、後者は彼らの内部（心）において転倒しているのである。だから俗謡で自然が理念的な喩のように現われても、それは生臭い生活感性の転倒した表出としてそうなのであり、連歌では生活感性はそれが生々しければ生々しいほど自然に向って昇華をうけることになる。心で生活理念化が行われれば行われるほど、表現としては自然そのものように表われる。

とすれば、例えば男女の間柄が、俗謡のように直接的な（だが倒立した）表白から、自然の喩、理念の表白というふうな段階をもって並列する抽出の幅をもっているのに対し、連歌の方は、「行く水とほく 梅にほふ里」というような全く対象の自然描出に片よったものから「川かぜに 一むら柳 春みえて」のような対象への判断に亘り、さらに「月は猶 霧わたる夜に のこるらん」という判断自体に重点をおいた描出や両者を合わせた、「垣ねをとへば あらはなる道」といった視点と対象との関係全体を描出の対象とするといったところまで、視点（仮構の表出位置）と対象（自然）の關係の重点の選びとり方の分布としてさまざまに現われることになる。対象と視点の關係の傾向性の問題として、どんな生々しい生活感性でも抽出しえたのである。

ただ俗謡と違って、俗謡が理念的表現と（理念に托した表白）自然的表現（生活心意のじかの表白）の間に引き裂かれていたのに対し、連歌は自然描出（対象と視点の關係自体を自然景化する）に統一されている点で、生活民にとつての表現がどんなに理念的な表現を示しているも、あくまで現実的な日常心をしめており、他方知識層の表現が表現の場自体を生活の觀念的な空間として、そこで自己を眺めようとするものであるという本質的な違いを示している。連歌は生活の場を視点と対象の自然の關係とみてそれを△自然景▽に抽象することによって、その衝迫だけを両者の比重の置き方の違いとして濃淡自在に描きだすという普遍化の道を作りだした。それは知識層の全社会的な階級的成立と軌を一

にしているのかもしれないということを思わせるように、人間の生活全般をその場の独自の抽象して、一箇の自然景にのみ取りだす道を定立したのである。生活の場の違いという、表現にとって指示性として現われるものを自然景に統一し、その自己表出性の比重差として対象を抽出したのである。自己表出性は仮構視点とそこからの自然対象景の間の相対的な力点の置き方に抽出された。

第十一句（初裏第三句）の

2 なれぬ住居ぞ さびしさもうき

3 今更に ひとりある身を 思ふなよ

のように仮構視点の「私」の「述懐」をその口調のままにじかに取り上げた句も、なにも山里隠棲という理念的な無常の思いとばかりに理解する必要はない。「夕されば人待つ虫の鳴くなべにひとりある身ぞおき所なき」（「玉葉集」恋紀貫之）のように、恋の句であっても表現では、当代の普遍的な自然理念である「無常」（旅）の觀念に抽出されたところで、はじめて「自然」景化されるのである。同じく、第十九句（初裏第十一句）のような恋の句と式目上みなざれてくるものも、逆に

10 わが草まくら 月ややつさむ

11 いたづらに あかすよおほく 秋更けて

やはり恋の独自性を場面として抽出するのではなく、あくまで、「無常」や「旅」の理念にまでその心が抽出され、いわば自然理念化されたところで取り上げられており、従って恋の句だと見なす表現上の根拠がなくなっている。

連歌がこのように、仮構視点と自然景の関係を一箇の自然理念（季や於無常）の中に抽象したのは、正しく中世的だと言える史的位相なのだが、表現史の上からは、これは仮構視点は即ち物語の語り手の位相にあり、対象自然景とは語

り手の視線が対象を人事を含め△自然▽景化するような、自然理念信仰者の姿勢にあるということである。そして、そういう物語り手と対象自然景の關係自体を、視点（語り手）の存在の仕方として、あるいは反対に対象景の在り方として、両極に亘って相対的に独立しうる關係とみなし、それ自体をさらに一箇の△自然▽として作者位置から取り出すというのは、物語表現の止揚としての△劇▽表現の位相を言うのである。そこで、△季▽というのは、劇的な「場」に対する視点の側の時間的秩序（自然理念化の時間性）を指し、△旅▽というのは同じく場に対する仮構視点（物語り手）の關係を作者位置から名づけた空間的喩であり、そして△無常▽とは両者の關係の理念である。

こうして連歌では各句は△せりふ▽の位相にある。そして連歌一卷の構成進行は、語り手が登場し、従って語りを△せりふ▽の位相で行う発句から始まり、初表は語り手が恰も対象自然の外に超越的に存在するかのような一方的な対象描写から、次第にその対象自然を自己の住む空間のように見なして、表現としては内部空間化してゆき、そして遂にその自然の中を往くものとして自己を位置づけるに至るところまでゆく。こういえば、正しくこれは中世劇（謡曲）の構成と同じであることに気付こう。これは謡曲を追ったのではなく、両者が同一の構成觀念（空間的、時間的自然觀念）のもとにあるのである。謡曲に見習っていえば、初表はワキの登場、道行の終わりまでに相当する。

発句がなぜ△座▽における挨拶なのかという表現上の（社交上ではなく）本質は、それが対象描出の態度によって、いわば自らを△名告▽る、劇でいえば△名告り▽に当る表現本質をもつからであろう。それは古典（詩表現）に対し、それを自然理念として抽出し、その理念を恰も眼前の自然景のように外化する者、いわば生活現実を古典を信奉することに於て疎外していく、言語理念信仰者という位相で、現実生存していくことを他に明かす（登場する）者である。そして彼（座）の構成員の共同の仮構視点）はそういう視線によって、対象世界を、自己を含む自然として具体化していき、初裏の第二段階を迎えるまでに至る。「なく虫の 心ともなく 草かれて」「垣ねをとへば あらはなる道」

という展開は、周囲の自然界を∧無常∨なる、超越的世界と認めながら、誰かの垣を訪うのだが、そこもまた∧無常∨が一層露わな世界であるというのだから、この自然界の中心的な場所であることはいうまでもない。

初裏第一句「山ふかき 里やあらしに 送るらん」とは、ワキの道行後の到達した世界の提示であり、初表からみれば理念的の世界である。むろん、そこに露わなる「あらし」の跡は∧自然理念∨という嵐のあとである。理念信奉者の立場からは「あらしに送るらん」とは羨望すべき境地なのだが、詩表出者の立場（作者）からすれば、まさしくそれは人間的存在にとって∧嵐∨吹く人跡まれな自然むきだしの世界である。これはワキの着きせりふであり、同時にシテの呼び出しでもある。シテとして呼び出されるのは、ワキ（仮構視点）からすれば山ふかき嵐の里に住む、憧れられる理念的存在だが、作者からはその理念を「嵐」ととらえる心境の位相でなくてはならない。

シテ（人間的存在）は、ワキの憧れをもった呼び出しに対し、

2 なれぬ住居ぞ さびしさもうき

3 今更に ひとりある身を 思ふなよ

という独白をもって現われる。というふうに理解できる。山里の嵐を聖化したワキの呼びかけに対し、そこを常住の地としている者の平常心をもって応じることは、そうした理念的聖化にも醜化にも組みせず、観念の地を生活する者の立場を立てぬくことである。と同時に、そういう観念的な生活（知的修行）の孤独、つまり個的生活の本質を思い知らされる心をもらす、というふうに行進する。

ただ今までもそうだったが、連歌の理念と現実、儀式詩と抒情詩という本質的な背反する構造はここでも貫かれており、儀式的な、理念の信奉を共にする者の問答としてみるならば、

1 山ふかき 里やあらしに 送るらん

2 なれぬ住居ぞ さびしさもうき

3 今更に ひとりある身を 思ふなよ

ワキの問いかけ1が山里を無常理念の聖地として先方を祀るものであるのに応じて、シテの登場はそれを肯定し、山里の聖性(さびしさ)に馴れ切ってしまった者(聖なる者)というふうに見われ出るものとなる。そして3では、無常の寂しさをひとり嘆き慰める述懐をつけて、他に対して無常の地に馴れたとはいっても、自己に対してはこうして自ら寂しさを今更ながら慰める言葉をもらす、というのがまた無常理念の表現なのである。「今更にひとりある身を思ふなよ」と自らに言ってみるような境地こそが、無常Vなのだという表現である。かくして、自然理念の無常は次々に問答の中で受け渡され貫かれていく。

それに対し、抒情詩としての本質からは、山里礼讃の心を山里の嵐を送る者への思いやりという口で述べたかにみえる初句は、表現(口)どりの心、つまり理念的聖地(共同理念)と見えるものへの個的で人間的な視線をもって、その現実を思いやったものということになり、そういう問いに対し、自答としてそこに住み侘びる者の、山里の嵐に日々馴れてしか生きられぬ現実の自己確認をもって応じ、さらになおそうは言っても馴れ切ることのありえない人間的な孤独感を自ら堪えようとする自己叱咤の声をつける、というふうには知的な孤立と個の孤独(山里の住居という喩の意味)を生きる心を展開するのである。

劇的な構成は、儀式詩から抒情詩への過程を問答(付合)の展開として支えるものである。それは問答が知的俗衆であるワキの理念信仰に対し、社会的な階級対立としてはそれへの乖離逸脱としてのみ成り立つ個的な知性の世界をもつて応ずるといふ関係を仮構するのである。それによれば、1はすでに指摘した通りワキの無常の聖地礼讃の心であるが、それに対し2は知的俗衆からは共同の理念として祀られる無常界の寂しさと見られる世界に定住する者の、寂しさ

に馴れたと礼讃を肯定するような、あるいはさびしくも何ともないと否定するような、あいまいな表現で、ワキの問いに直面せずにかわす態度にでているという、この喰い違い方に問答の中心をずらすのである。

さらに3でワキが「今更にひとりある身を思ふなよ」と応じてくるのは、さきのシテの言葉を山里の寂しさに馴れた聖者の心と受けとって、その心を慰め共鳴する言葉をかけたものとなるのである。彼が祀るのは「ひとりある身」という無常理念であり、その理念を共有の理念として確認しようとするものである。そして4の

うつろはんとは　かねてしらずや

とシテは答え、人は元来無常孤独なものという理念の押しつけに対し、「うつろはん」（無常）とは覚悟の上であり、そういう理念としての孤独ではなく、皆が等しく味わっているはずの個人的な生の本質として孤独を思うのだと答える。「ひとりある身」という観念はワキのいう共同の理念から、個人的な生の認識に転じられ、そういう転移にシテの知的な個性の本質を現わすのである。

こういうワキ（理念信仰者）とシテ（知的個性）との喰い違う、△自然▽をめぐる問答、は、ワキがそれを共同理念の中で受けとり、自分たちの共同風俗としているのに対し、シテはそれを自己の自然本質とみて、それとの拮抗関係に生きる人間存在を明かしてみせるのである。こういう喰い違う問答の展開は初裏の終わりまで貫かれる。例えば、

7 暮れぬとや　鳴きつゝ鳥の　かへるらむ

8 み山をゆけば　わく空もなし

13 みしはみな　ふる郷人の　跡もうし

14 老のゆくへよ　なににからむ

というような付け合いにおいて、五七五の前句（ワキ）が△秋の夕暮▽という典型的な理念景（7）や、廢趾となった古

里という△無常√理念景(13)を提示したのに対し、七七句の付句(シテ)が恰も前句の理念景に寄り添うかに見せながら、実はそういう理念景化される現実を生活する者の辛苦を訴えて、個的な生の実体へと逸脱してみせる。「み山をゆけば、わく空もなし」とは日暮れてねぐらに帰る鳥の景色を理念視する前句に対し、暮れたかどうか見分ける暇もない生活の労苦(深山という喩)を生きる心をのべて、前句の見方を拒んだものである。また、前句が廃園となった古里を嘆いて無常を眼前に現出させたのに対し、付句はその廢墟を眺め祀る共同の理念信奉者の位相ではなく、そこに生きる者の心労をじかに表白した。その嘆声に自己一身を持って余す個的な心が現われる。

というふうにして、初裏ではシテ(個的存在)がワキ(共同的存在)の祀る理念場に対して、個的な生の現実を負って現われるというように登場して喰い違ふ、という関係が貫かれ、その到達点は共同理念としての△無常√界に対し、自己の身心の自然(老い)を抱えてなすすべなくたすむ者の自己負担の意識△個的存在性√が対比されるところまで来た。あるいは、これは共同の彼岸の対照というべきかもしれない。ワキにとって、自然(廢墟)は無常の理念を負う共同の憑依物で、殆ど理念的実在そのものである。だがシテにとっては、自然は自分の個的な非我である自然実在である。そして、人間とはそういう我ならざる自然を負って立ち迷うものであると表白される。△自然√に対する両極の態度を明かして喰い違ふさまが明かされる。これは連歌成立の現実に置き直せば、連歌(理念的遊芸)を祀る知的俗衆と、それを観念的な生活(職業)とする宗匠の個的な現実意識との関係であるといってもよいであろう。

両者の関係が双方の立場を明かし、喰い違ひを明確に△自然√について暴露したあと、二の表と裏の二十八句は、どう進行するのか。その変化は△自然√が初表裏の場合と違って二表裏でどう現われるかにかかっている。いま、百韻全巻の構成進行を見渡すために、次のように、四枚の懐紙のそれぞれ表裏の付合のうち、その部分の頂点をなすと思われる二句を抜き出してみる。

初折表

月は猶霧わたる夜にのこるらん

霜おく野はら秋はくれけり

裏

はるるまも袖はしぐれの旅衣

わが草まくら月ややつさむ

二折表

さりともの此世のみちは尽きはてて

こころほそしやいづちゆかまし

裏

この岸をもちし舟のかぎりにて

又むまれこぬ法をきかばや

三折表

秋はなどもらぬいはやも時雨るらん

苔のたもとに月はなれけり

裏

山がつになど春秋のしらるらん

うゑぬ草葉のしげき柴の戸

名残表

秋風のあら磯まくら臥しわびぬ

雁なく山の月ふくる空

裏

山はけさいく霜夜にかかすむらん

けぶりのどかに見ゆるかり庵

四枚の懐紙は、ちやうど四行詩の構成の各行に相当するとみなすことができる。だから、初折の表裏は、表の詞的表出に対して、それを辞的に反復して表出する裏、というふうに一対の問答をなす。そして、初折の同様の反復（折口の



いわゆる「もどき」が二折であり、さらに初折の一对をさらにまた反復したものが、三折、名残折だと考えるのである。その原理は四行詩の各行や前後半の關係と同じく、詞辭の等時反復にある。

初折表八句のうち頂点をなすとみなした二句の付合は、前述の通り視点の理念的な心意を徹底した対象へ自然景へのように抽出するということに表出の中心を求めており、次に続く裏十四句が相対的にへ理念心へに抽出しているのと対照をなしている。初折表と裏の、対象自然景の描出から対自的な理念心の表白への展開は、知的な上昇の自然過程であり、その意味ではこれは劇的構成としてみれば、ワキ（知的俗衆）の登場に相当する。「月は猶霧わたる夜にのころらん」（表）という表出と「はるるまも袖はしぐれの旅衣」という表出では自然描出が結果的に心の喩であるものと、心を最初から自然の喩で表わそうとするものという、自然的な表出と観念的な表出との水準の差がある。また同様の水準の移行は表裏それぞれの付句の方にも当然ながらみてとれると同時に、そういうワキ的問いに対する答えとしては、理念的な自然景を透視しようとする心に対しては「霜おく野はら秋はくれけり」というように、同じ秋の理念（季）で応じたようにみえながらも、理念的な自然の想像に対して眼前の自然そのものの提示でもって否定的に対応している。前者が共同的な心を示したのに、後者は個的な心で応じているのである。

同様に、「はるるまも袖はしぐれの旅衣」という共同的な喩による心の自然理念的表出に対し、「わが草まくら月ややつさむ」という応じ方は「袖はしぐれの旅衣」が月をやつすという共同感性が、わが身をもまたつき動かしていくであろうことが見渡されている、という点で相対的に自分の個的な存在性が確かめられているのである。だから「わが……む」という表現に個的な自己表出性が集中的にこめられているとみることができ、付句において表ではへ自然へ景に対する判断において、裏ではへ理念へ心に対する判断において、自己の個的な存在性が認められるというふうになっている。

初折の表裏では、各付合が觀念の共同性に立つ前句と、対比的に個的必然に目を向ける付句の間の問答をなしながら、百韻全体の劇的構成上からは、初折全体として自然（理念）的な場をなす知的俗衆（ワキ・知的風俗人）と、そこに登場する知的個性（シテ）の關係をなしているとみてよい。

次に初折の辞化反復としての二折では、世界はより現実的地平へと下降的に表現される。例えば二折表の第一句で  
色もなき ことの葉をだに 哀しれ

というふうにはじめて「ことの葉」に関わつて生きる者（知識層）の世界が言及され、それを尊しとする觀念礼讃のイデオロギーに対し、第二句が

それも友なる ゆふぐれの空

と応じることによつて、觀念（言葉）に解消できないものを内に抱える現実的人間が内心の友とする夕暮の空という自然そのものを示すことで、否定し、逸脱していく、という冒頭の展開にもそれはうかがうことができる。觀念礼讃のイデオロギー（自然感性）に立っていた初折のワキ的世界に対する現実的な否定に始まり、次のような問答にまで行きつく。

9 さゆる日も 身は袖うすき 暮ごとに

10 たのむもはかな つま木とる山

11 さりともの 此世のみちは 尽きはてて

12 ところぼそしや いづちゆかまし

ここに明瞭に現われてきているのは、生活の劳苦という、非觀念的（自然的）な生存にかかわる心労である。「さゆる日」「つま木とる」「此世のみち」「ところぼそし」などの理念語は觀念生活ではなく、生存の自然に向けて現実的

に抽出されている。ワキ的観念性（初折）に対する、こういう生活自然への傾斜はアイ（生活民）的場として、劇的構成上からは位置づけることができる。

二折裏にいたっても、社会的な現実生活での労苦の思いという本質は持ちこたえられる。現実的な生活表現が、より自然的な生存というふうに限定されているのは、初折以来の△自然▽景的な抽出という本質を受け継いでいるからである。

5 たらちねの 遠からぬ跡に なぐさめよ

6 月日のすゑや ゆめにめぐらん

7 この岸を もろこし舟の かぎりにて

8 又生まれこぬ 法をきかばや

ここでも「遠からぬ跡」「ゆめにめぐらん」「この岸」「法をきかばや」などの理念語は自分の社会的な生存の困難に向けて指示性を与えられている。決して観念的な心憂さを表現するわけではない。「たらちねの遠からぬ跡に」とは家族的な共同世界を離れて、ひとり此の自他の関係に生きる現実的な孤独をいい、「月日のすゑやゆめにめぐらん」という想像も、時の経過に現実的な期待を寄せるほか生存の労苦に堪える他のない生活民の心として付けられているといえる。「この岸」は唐土に対する日本のことでも、彼岸に対する此岸という意味でもなく、そういう理念語に抛りながら、生活の現実的地平を理念語による転倒を犯しながら（表現上のアイ的本質）、辛うじて表出されたものとみられ、「又生まれこぬ法をきかばや」というのも仏教イデオロギーに托された現実の生活労苦の重みに圧された者の悲鳴として聞かれるべき倒立した表現であらう。

二折の表と裏は、ともに生活の自然（生存）の労苦に根ざす心を表わしながら、表がより自然的な直接的表現で△貧

窮 $\vee$ を捉え、裏がその観念的表現としてより強く理念性をもたせられて $\wedge$ 厭世 $\vee$ を言う、というふうに対比されている。そして初折のワキ（観念的風俗性）に対して、アイ（自然的生活性）、理念人に対する生活民、というような関係でその $\wedge$ 自然 $\vee$ 性を反復されているとみる。知的風俗人にとって $\wedge$ 自然 $\vee$ なのはその理念性だが、生活民にとってのそれは生活の利害である。

二折内部で、アイ的な生活自然の場へ呼び出す共同的問いの句に對し、より個的なシテ（個人的人間）の登場はどう行われるのか。「たちねの遠からぬ跡になぐさめよ」という、共同の習俗（三年忌というふうな）にすぎた慰めの呼びかけに、そういう共同の時間秩序（理念）ではなくて個的な自然時間（「月日のすゑ」）の重みに堪える心を配し、また「この岸をもろこし舟のかぎりにて」というような、共同の観念的定型に従った流離の悲しみの表現に對し、その理念的表現（この岸、もろこし舟）に連なる「法」という理念語を全く個的な「再びこの世に生まれずに済む術」というような意味に変えてしまう、というふうに対応している。現世解脱というような前句の理念性を承けて、それを生活勞苦につぶされる者の悲鳴へと逆転するのである。

かくして、二折の表裏ともアイ的な生活負担の嘆きを現実的にか観念的にか歌う前句を承けて、付句は自己一身を負って生きる個的存在の生の重み、その勞苦の思いへと深化させる、というふうに住生活自然の負担を共同性として捉える前句から、個的な生の負担を個的に表白する付句へと転ずる問答を展開している。

初折、二折を合わせた前半部は、生活の理念性（ワキ）と自然性（アイ）を場としていたのに對し、その反復として後半部（三折、名残折）はそれら風俗的、生活的な場とそこに現われる個的個人意識との関係を、構造としている。まず三折表は

7秋はなどもらぬいはやも 時雨るらん

8 苔のたもとに 月はなれけり

9 心ある かぎりぞしるき 世捨人

10 をさまる浪に 舟いづるみゆ

という問答の展開に頂きがある。「秋はなどもらぬいはやも時雨るらん」とは、表現上はナンセンスな謎かけや滑稽にすぎない。遊戯的な言葉遊びにすぎないような表現というのは、生活民（アイ）的な心と口、意識と表現の逆立転倒を示したものとみることが出来る。そういう転倒表現を承けて、それを正立させて応じたのが「苔のたもとに月はなれけり」という答えて、表現上は前句と同じナンセンスを踏襲しながら、前句の示した、時雨の秋という共同理念性を自らに疑うアイ的な心に対してはこれを転じて「苔のたもと」を個的人間とし、「もらぬ岩屋」などありえない人間的な普遍を体現しているさまを提示する。続いて今度は「心あるかぎりぞしるき世捨人」と風雅の隠者礼讃に走るワキ的問いに対し、「をさまる浪に」出ていく舟を故事に基く隠者の姿ではなく、むしろアイ的な生活民の日常を生きる自然な景として、個的人間の眼が向くところを示したといえる。

三折ではこのように、初折二折に別々に現われたワキ的理念性とアイ的自然性を綜合して、その両者の場に対して個的人間として登場してみせる、という展開になっている。アイ的生活自然性に対しては、その観念的なものへの不信を転じて、個的な内省へと深化させ、ワキ的な理念信仰に対してはむしろアイ的な生活自然への注視によって応ずるといふふうにして、そこに個的な世界を社会的な共同性に対置していくのである。

三折の裏は表の世界をさらに具象的、直接的に表出することによって反復する。すなわち

11 山がつに など春秋の しらるらん

12 うゑぬ草葉の しげき柴の戸

13 かたはらに 垣ほのあら田 返しすて

14 ゆく人かすむ 雨のくれかた

というように、ワキ的な理念信仰心を露骨なまでに現実に（対社会的に）、なおかつじかな口調で表出している点、表の「心あるかぎりぞしるき世捨人」の理念讃嘆にくらべてみれば、一層はっきりする。表では理念信仰心は対自的な確信ではあっても、対他的な意識としてあるのではなかった。また「かたはらに垣ほのあら田返しすて」というのも、隠者の人間の気ままさ、実は非自然性（観念的な存在性）を衝いた強い語調はやはり表のアイ的な、理念知識に対するからかひの姿勢にくらべはっきりとアイ的な立場を打ち出している。というように、理念的な、自然的な、それぞれの立場を一層明瞭に明かしてきている呼び出しに対し、応答の方も同様に具体的な心意を示していく。「うゑぬ草葉のしげき柴の戸」とは、山がとと理念信者たちから軽んじられる生活民こそ「柴の戸」という表現の実体であり、そこに確かな自然の実体「うゑぬ草葉のしげき」を見出す個的な眼を返し、また生活民の投げかけてくる知識・理念軽蔑の視線に対しては「ゆく人かすむ雨のくれかた」と、自己の観念性を自覚する人の視線そのものに映る個的な内景を付けて、観念世界の独立性を打ち出している。これも表の「苔のたもとに月はなれけり」という自己説明的な表出とは違って、はるかに即自的に表出されている。

百韻の最後をなす名残の表裏は、三折に対応するだけでなく、前半の初折、二折に対して後半部を締めくくり仕上げるといふ形で応じている。三折がアイ（生活民）的自然とワキ（知的風俗人）的理念幻想の連合した共同世界（場）に呼び出すものであったとすれば、名残折はそういう問いに対する、登場する者（シテ）の答えに中心を置くものである。これは各折がそれぞれすべてワキ、アイとシテの問答として成り立ちながら、これまでは主としてワキ、アイらの問いかけ呼び出しの変化に構成の展開変化を求めて来たのに対し、名残折はむしろそういう呼び出しに対するシテの個

的な位相による登場を示す答えに構成の意味を求めたものと考えることができる。

9 松の葉を ただ朝ゆふの けぶりにて

10 浦わのさとは いかにすむ覧

11 秋風の あら磯まくら 臥しわびぬ

12 雁なく山の 月ふくる空

捨身の人の業を純粹人の如くに讃える前句に対して、海辺の生活民へと思いをはせる付句を返す、という問答の喰い違い方には、遊芸人（旅人である連歌師の現実）の自身に対する理念的昇華の衝動と、それに対する零細生活民への憧れの間に宙吊りにされ、そのことによって自己の存在のバランスをとろうとする個的な心が現われている。また生活民の定住生活と自らの漂泊生活をその労苦において重ね合わせたところで理念的に昇華する前句に対し、生活負担に押しつぶされ疲れた虚無的な心と眼が捉えた景物をじかに表出することに、醒めた個的な心を示すという対応にも、理念人や自然人の観念に墮することなく、双方から人間的な視線をとりだすという姿勢がある。理念的幻想に対しては自然的な世界へ眼を向け、次ぎにはその双方を抽出して人間的な存在をとりだす、というふうな抒情詩作者の軌跡をとりだすことができる。

3 仏たち かくれては又 いづる世に

4 かれしはやしも はる風ぞふく

5 山はけさ いく霜夜にか かすむらん

6 けぶりのどかに 見ゆるかり庵

名残の裏八句の理念景的表現に対して、理念的喩に終始する。表現はより抽象的な観念性を進めているが、表出として

はこの方がより現実的な地平に近づいているのである。現世の理念的な秩序を示す前句に対し、それを転倒して自然性をもって応える付句を経て、また自然景に対しては同じく春到来の山居のさまを付けたようにみえながら、実はそういう自然的転変に自己を同調させるのではなく、それを仮りの姿とみてのどかそうに堪えていく人間の本質を明示する、という対応に中心がある。

理念に対しては自然をもって応じ、自然に対してはそれに距離をとって生きる人間の本質を提示する、という応答の展開の仕方に、知的な個人（シテ）の位相が他に対して相対的に表わされている。そこで「けぶりのどかに見ゆる」定住生活は、自然理念の実現として祀られるのでもなく、むしろ自然性として軽蔑の対象にもならず、むしろそのように「見ゆるかり庵」であると、生活民の生活の仮象性を見てとっており、彼らの虚無性をも読んでいる。そういう見方を現わしてみせるのである。生活の自然水準から逸脱することを観念の人間の必然とする、人間本質の側からは、生活自然は常に「自然理念」∨として祀られたり、逆に「自然物」∨視されて卑しまれたりする転倒に陥る危険を抱えている。その危険は社会的な共同性の介入によって馴らされもする。その時、個的位置はそういう転倒を見抜き、正立させる唯一の位置となる。今朝の春が幾度かの霜夜を経てたどりつかれたもののように想像する心からは、山里の煙のどかな庵の景もまた、その春景色にふさわしい理念化をうけるのだが、それもまたそう「見ゆるかり庵」なのだ、自然の仮象性（理念化や自然的卑化）を退け、そういう捨身の姿勢とも見えるものこそ、生活に堪えていくための仮構なのだと披見していくのである。「いやしき身ををさむるは有りつべし」と社会倫理的表現と個的自立の表出とに分裂して引き継がれていく契機はそこにあるのである。

名残の表と裏、自然理念を「雁なく山の月ふくる空」のような景物として取りだした前者と、むしろそれを「かれしはやしもはる風ぞふく」のような観念喻を中心に表出した後者というふうに、自然的表現と観念的表現（表出としては



むしろ後者が自然的で、前者の方がより観念的である)として対応反復されている。

百韻全体の構成的な流れの基本を△劇▽的なものとみれば、次のように説明することができる。

初折 ワキ(知的風俗人)による呼び出し

それへの応答としてのシテ(個的人物)の登場

二折 アイ(自然的生活民)による呼び出し

それへの応答としてのシテ位相顕わし

三折 アイ(滑稽化表現)、ワキ(理念化表現)に基く呼び出し

それへのシテ位相(現実的表現)での応答

名残折 アイ、ワキの共同的表出

それへの個的表出としての応答

ともいう展開をたどって、中世文学一般の構成的な自然基底を共有しているとみるのである。初折、二折の前半は、呼び出す側(△場▽)の社会的な位置設定に応じた問いと答え、後半の三折、名残折はそういう問答が△表現と表出▽の問題、詩の表出過程の局面で取りあげられるという形で、前半の辞的反復をなす。つまり、自然(社会的立場)と観念(その表現)と、というふうに応じているのである。そして前後半を通じて、問答を反復しながら、その間に個的な人間(シテ)の精神の位相が、ワキ、アイ(共同的人間)に相対的に示される。では、連歌では個的表出は最後にどんな形で貫かれたのか、それを確かめてみる。名残裏に至ったところで取り上げれば、

3 仏たち かかれては又 いづる世に

4 かれしはやしも はる風ぞふく

というように、理念喩に基く問いに対しては同じく理念喩でもって応ずるようになっており、また続けて

5 山はけさ　いく霜夜にか　かすむらん

6 けぶりのどかに　見ゆるかり庵

というふうに、理念景に対しては同じく理念景とみえる表現で答えており、ワキやアイの問いに対して、表現の上では全く正確に噛み合った応答をしている。答えが問いに対して逸脱を示していくのは、表現においてではなく、その表出においてである。前句が仏教理念を提示すれば、それに自然景をもって応ずるというふうに、また前句が理念景を示せばそれに對し自然景で答えるという、付句の表出構造の本質においてである。

かれしはやしも　はる風ぞふく

という付句を理念喩だとすれば、それは表現においてこれを捉え、それを自然景の描出だとみれば表出において取りだしたのだということは、この表出構造をどう捉えることになるのか。それは何よりも、前句が付句の表出者（仮構）にとって、一箇の自然（表現）として存在するという点に、付句の作者（真の表出者）が醒めていると考えることである。と同時に、仮構された表出者（付句の）は眼前の表現を一箇の自然物として、それを理念的に抽出している態度を示すものであり、決して詩表現として表出の内的構造にまで溯って理解しようとする者ではない、いわば表現に対して自然的存在である、という判断に立っていることになる。

そこで作者は、まず前句を理念的に抽出することによって、その理念を改めて言葉で表現し直してみるとするならば、その時前句に対して付句はこの場合、仏の再来という理念を「かれしはやしもはる風ぞふく」というように自然景を喩として表出したことになる。だが、作者はそういう自己の仮構された分身である者が示した共同的理解と表出に對し、さらに自己を相対的に脱化させるといふ二重の作業を内に行うものとするならば、その自然景的な喩は、喩では



の「仏たちかくれては又いづる世に」という表現の理念的抽出に對置されるのだとすれば、そういう對置の構成のしかたに付句の作者の位置があることになる。理念喩の自然景化は假構表出者（劇中の登場人物位置）の責任においてなされ、そこでは前句の理念を眼前の自然景に反転させただけにすぎず、所詮は理念景ということになる。だが、その構成者からは前句の理念を眼前の実景に見出したかにもえる附句は、前句の理念性に対しても眼前の実景に対しても逸脱した、自然に對する内的な確認、つぶやき、として発せられたことになる。付句そのものの表現は假構表出者の知的な共同性によって理念的な自然景として詠み出され、前句に對する付句の關係としては作者によって内的な個的確信の表明となる。それは彼の自然というものに對する個的な經驗に基く発見として言われていて、自然の中に時代社会の自然理念を見出す共同の眼でみだされているわけではない。

構成の上でも、一句一句の内部構造においても、共同觀念に立つ部分と個的内心に収束していく部分との矛盾する關係が最も露わに現われるのは、一卷の終わり、祝言句に行きつく箇所であろう。

5 山はけさいく霜夜にか かすむらん

6 けぶりのどかに 見ゆるかり庵

7 いやしきも 身ををさむるは 有りつべし

8 人をおしなべ みちぞただしき

自然景に春到来をのべて、その自然秩序に合った人間の生活を理念的にとりあげ、更にそれを卑賤の者たちにまで及ぶものとし、終りに自然理念が政事にまで貫かれているさまを付けて、讃とする、という自然から人事のすべてを貫徹する自然秩序（理念）を讃えるところに流れる構成は、当代説話物語の觀念世界であり、それを自己の登場する八場Vとするワキの登場人物たちの心的世界である。まず連歌の基底となる構成の自然性は、こういう自他を貫く自然秩序の発

見を自己の存在理由とする者達の連環をなしている。そして個々の、いわば登場人物たち（詠み手、仮構表出者）は自分のそういう共同の役割をそれぞれ自ら引き受けて表現の指示性（公的発語）としては自然理念讃を行いながら、同時に自己表出性（内的自己確認）としては、むしろそれから逸れて自然でも理念でもない、人間存在の矛盾、両者の間の宙吊りに眼を向けていく。

「いやしきも身ををさむるは有りつべし」という表現は、理念を受けても受けなくても、賤しくして修身につとめる者のあることが自然であるとみる当代イデオロギーを言い表わしたものとみられ、それは富貴に限らず卑賤なる者もまた当代社会の中に自然に含まれて考えられるようになるとともに、そういう当代社会の基準が $\wedge$ 修身 $\vee$ というふうな時代社会理念につくことであるという生活の全社会的な観念性にあることを、讃えたものである。 $\wedge$ 修身 $\vee$ は当代の自然秩序であり、広く卑賤の身にも及んでいるとみて、それを確信し讃えたのである。そういう、時代社会の共同の観念に立って言い出しながら、他方でそれは $\wedge$ 修身 $\vee$ という自然秩序につくことではなくて、わが身をおさめるといふ、自己の自然（身心の）に他者として関わりながら生きる個的世界を持つものが、単に知識層だけでなく生活民の中からも現われつつあることを信ずる、という対社会的な個的認識の表明として、共同観念に対立し逸脱する。

「人をおしなべみちぞただしき」という挙句の祝言性は当代政道の讃歌（自然理念の貫徹として）だが、ここでもそういう指示性（口）に対して、心（自己表出性）の方はあらゆる階層をも含めたそれぞれの正しい $\wedge$ 道 $\vee$ がそれぞれの人に在ることを信じる個的で孤独な発見の表白であるというふうに逸れていつているのである。「なべておさめたるなれば」（古注）道ぞ正しきなのではなくて、各人各様にどこでも、それぞれの個的な $\wedge$ 道 $\vee$ が正しくついていることの可能性を言い切ったことになるのである。「身ををさむ」にしろ「みちぞただしき」にしろ、時代社会の自然理念としての $\wedge$ 修身 $\vee$ や $\wedge$ 政道 $\vee$ でもなく、またむしろ自然としての $\wedge$ 身体 $\vee$ でも $\wedge$ 生活 $\vee$ でもない、両者からの疎外としての

△個▽的觀念世界を指すように転じられるところが一句の中心である。

各句内部の構造としてだけでなく、付合いとして表現は二重に分化して現われるという相対的な関係を詩表現成立の根拠にしている。「山はけさいく霜夜にかかすむらん」という句は、その抒情詩の本質からは「いく霜夜にかかすむ」という矛盾した言い方に含まれた心意の屈折、そこにこめられた「霜夜を霞となす」、霜夜に霞むとみる幻視、霜夜を霞とみて生きる者の心、を表出しているのだが、そういう詩的表出は、前句として次の付句に連っていく時には、そうは見なされず、幾多の霜夜をのりこえた末にやってきた春霞というような自然秩序理念の中に解消されて受け継がれていくことになる。共同の自然理念として他人には作用していくのである。付句「けぶりのどかに見ゆるかり庵」にしても同じで、この句自体は煙のどかに立のぼるが如くに見えて、安樂悠長な自然秩序に貫かれた、草庵生活のようにみえるものは、実はそういう仮象に昇華され易い生活民の貧相な生活にすぎないし、彼らの仮住という虚無的な生活意識が転倒して現われたにすぎないのだという認識の確認であっても、それが次句へ関わっていく時にはやはり草庵の自由幻想として伝わっていくのである。

最終の挙句「人をおしなべみちぞただしき」という祝言句が祝言句として成り立つのは、前句を時代社会を貫通する自然理念への信頼表明とみて、それが政道として現われてくる当代讃をつけたところにあるのだが、この時後鳥羽院の本歌「おく山のおどろが下もふみ分けて道ある世ぞと人に知らせむ」（新古今集 雑）は政道の社会的政治的な具現者たる天皇の歌としてみられており、決して孤独な個の内心とはみなされていない。他人の個的表出は自分（仮構表出者）にとって共同の自然理念として作用してくるのである。

こういう、自己の自己自身に対する関係が連歌では各句それぞれが自然理念讃歌とそれからの逸脱として個的内心の表明という二重の過程的構造をとり、また付合という自己と他人との関係としても自己の個的内心の表現が一箇の自然

として、他人には自然理念化という転倒を通して作用していく、という必然の認識を付合の根拠にしていることは、そのまま△劇∨的という觀念に相当する△劇∨とはそういう自己及び他人に対する關係自然の認識を基にした表現をいうのである。

### 韻律と構成

連歌の韻律的な構成の原型とその拡大した百韻の構成とはどういう關係にあるのか。まず各句単位のところから考える。

1 雪ながら山もとかすむ夕かな

2 雪ながら ( 7 )

( 5 ) 山もとかすむ

( 5 ) ( 7 )

夕かな ( 7 )

3 行く水とほく梅にほふ里

( 5 ) ( 7 )

( 5 ) 行く水とほく

( 5 ) ( 7 )

( 5 ) 梅にほふ里

五七五の長句も七七の短句もそれぞれ五音、七音を一行とする四行詩とみなす点はすでに短歌のところから説いてきた。そしてこれも前述したように、短歌構成は連歌に至って短歌の半分の音数句で、四行詩の有音句と無音句の緊張し

た關係を維持しうるまでになったのであるが、当初から七七の短句だけでは独立した四行詩型になりえなかつたらしく五七五の長句に相對的に附隨する形でしか現われなかつた。

四行詩の韻律が五七兩句の反復増幅として構成される、という点にだけ基準をおけば、ということとは古代短歌（文学表現としての和歌）の伝統に立つてみればということだが、そうすると五七五の長音句の韻律詩行構成は前記のように

II	I
(四) (三)	(二) (一)
5 5	5 5
7 7	7 7

という五七句を一行とする四行の反復ということになるが、七七句という形がたとえ連歌という、前句に連なる形でもりとも相對的に独立した詩型を形づくってきたことを考えると、五七句を一行とする形式とは別なものと考えないわけにはいかない。新たな七七もしくは七五形式を一行とする詩型が文学表現の範圍に浮上して現われてきたものと考えねばならない。とすれば、さきに

I	II
(一) (二)	(三) (四)
( 5 ) ( 5 )	( 5 ) ( 5 )
( 5 ) ( 7 )	( 7 ) ( 7 )
行く水とほく	梅にほふ里

というようにみなした韻律構成は、そうではなくて、逆に



I	(一) ( 7 )	( 5 )
	(二) 行く水とほく	( 5 )
II	(三) ( 7 )	( 5 )
	(四) 梅にほふ里	( 5 )

と いうように見なすことになる。そして、こういう五七句の一行と、七五句の一行の間の関係には、俗謡の七七句を一行とする形式を介在させることによって解くことができる。閑吟集などにみられる、中世歌謡の七七句形式や七七四句形式を中心とする小歌形は近世歌謡七七七五に収束するが、この問題は五音を起句とする文学表現的詩型と、七音又は八音を起句とする俗謡詩型とに分けて考えてみる事ができる。本論が韻律論の原理とみなしたのは、等時拍音の詞辭的反復という一点であり、それによれば四行詩型は原理的に有音、無音の拍を含めて、一行を八音とする反復とみなせるものであった。そして古代歌謡のうちにも、わずかに起句に八音に近い七音や半分の四音を遺すものがみられた。起句が八音分のうちの五音の有音に固定していくのが、いつの世でも俗謡から文学表現への飛躍を象徴するものだとすれば、神楽歌や催馬楽、さらに梁塵秘抄などを経て、閑吟集に至っても、五音以外の四、六、八音等の起句がのこされているさまをみてとれる。四音や八音は等時拍反復でゆけば当然生まれる偶数拍音であり、そういう意味で定型（基本自然型）であり、そういう自然定型からの飛躍として奇数拍音（五・七音）の文学韻律があるとみられる。一例ずつ挙げてみれば、

海が行けば 腰なつむ<sup>5</sup>

大河原の<sup>6</sup> 殖草<sup>4</sup>

海がは<sup>4</sup> ( ) ( )  
いさよふ<sup>4</sup> ( ) ( )

古事記歌謡 36

葦原<sup>6</sup>田の 稻搗<sup>7</sup>蟹の や  
おのれ<sup>5</sup>さへ 嫁を得<sup>8</sup>ずとてや  
捧<sup>8</sup>げてはおろし や おろしては捧<sup>8</sup>げ や  
( ) ( ) 腕<sup>8</sup>卒<sup>8</sup>をするや

神楽歌 52

伊勢<sup>6</sup>の海<sup>6</sup>の きよき<sup>7</sup>渚<sup>7</sup>に  
潮間<sup>5</sup>に なのり<sup>8</sup>そや摘<sup>8</sup>まむ

貝<sup>8</sup>や拾<sup>8</sup>はむや 玉<sup>8</sup>や拾<sup>8</sup>はむや  
( ) ( ) ( ) ( )

催馬楽 10

海老<sup>8</sup>漉<sup>8</sup>舎<sup>8</sup>人は いづ<sup>5</sup>くへぞ  
小魚<sup>9</sup>漉<sup>9</sup>舎<sup>9</sup>人がり 行く<sup>5</sup>ぞかし  
この江<sup>8</sup>に海老<sup>8</sup>なし 下<sup>5</sup>りられよ  
あの江<sup>8</sup>に雑魚<sup>8</sup>の 散<sup>5</sup>らぬ間に

梁塵秘抄 395

来る来る来るとは 枕こそ知れ<sup>8</sup>  
 なう枕<sup>5</sup> ( ) ( )  
 ( ) ( )  
 もの言はうには 勝事<sup>7</sup>の枕

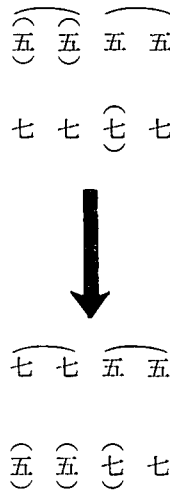
閑吟集 180

四音、六音、八音等、偶数拍音（有音）の韻律をもつ起句を、基本的な（民謡としての共同の自然韻律）自然型とみなすならば、そこからの逸脱を象徴する理念型として奇数音数を想定でき、そういう両者の相対的で一對の関係を超時代的必然と考えていくのである。いつの時代にも、その時代の共同の自然観念や感性から来る韻律があり、同時にそれと相対的に知的な観念性（個的な自問自答性）をそれと自覚した表現があり、さらに後者がそのまま伝統として共同の自然に転位した形があるとともに、逆に個的な位相で共同の自然をえらびとる儀式詩の韻律もある。すなわち民謡における短歌形式や個的な作家の手になる民謡スタイルもある。

七音起句の問題は、偶数音起句が民謡的な共同自然を象徴するだろうという想定の下に現われる。民謡における五音起句が主として文学短歌の知的な観念性の伝統に立つ、知的な自然性を象徴するものとみなす考えを介在させ、それによってそういう知的自然性に相対的な位置を表わすものとして、七音起句を考えるのである。従ってそれは民謡における、観念的（知的）リズムと自然的（土俗的）リズムを表象するものと捉えるのである。もう一度、整理して言えば、まず原理的に偶数音起句（というよりリズム）が奇数音リズムに相対的にあり、そこに自然的な生活層と観念的な生活層の自然感性の違いが表わされると見、ついでさらに歌うことがじかに生活ではなく、歌謡が観念（共同的であろうと個的であろうと）内部の世界であることが明確になってきた時代の必然として、観念の表出としての自然と、その観念化

との形に昇華されざるをえない。その時に、民俗謡内部にも七音起句と五音起句の分化が、偶数音起句に対して起るのだと想定するのである。

連歌における七七音句を短歌の下句とみるのは、五七音を一行とする五音起句四行形式とみなすことになるが、ここではそうではなくて、近世七五調に行きついて完成するころの七音起句の四行詩形とみなそうとするものである。連歌が短歌の上句下句問答という発生以来の原理を離れて独自の形式として自立したのは、下句ともみえる七七句が実は五七音行の二行ではなくて、七五音行の二句として新たな時代の土俗リズムを象徴しえたときなのだ考えるのである。



というように、同じ五七五・七七の形とみえようと、外見とは違い本質的には全く異なるリズム形式へと転位したときに、連歌という様式として認知されるような特質をもったものとするのである。

五音起句、つまり五七の一行に対して、七音起句つまり七五を一行とする形式が、文学資料の上に現われてくるのは中世からであり、梁塵秘抄では今様・和讃がそれに相当するものの、いまだ七五、八五、その他に揺れている。閑吟集になれば、小歌はほぼ七七、七五などに固まってくるさまをみせている。七音起句が定型として成り立ってくるのである。この七音起句という俗謡調子は、四音、八音を起句とする土俗原型に対してはより観念的であり、また知的な五音起句に対してはより土俗的であるが、これは知的リズムに対し、都市的土俗リズムとでもいうことができ、農耕的土俗リズムに対比することができるといえるのではないか。(知的生活層はいつでもその時代に都市的であ

る)

この時、都市的土俗性というのは、

172 一夜窓前 芭蕉の枕 涙や雨と 降るらん

17 人は嘘にて 暮らす世に なんぞよ 燕子が実相を 談じがほなる

10 梅花は雨に 柳絮は風に 世はただ嘘に 揉まるる

8 誰が袖ふれし 梅が香ぞ 春に問はばや もの言ふ月に 会ひたやなう

閑吟集

というような古典語や知識による観念的表現が、

50 何ともなやなう 何ともなやなう 浮世は風波の一葉よ

88 思へど思はぬ ふりをしてなう 思ひ瘦せに 瘦せ候

115 よしやつらかれ なかなかに 人の情は 身の仇よなう

閑吟集

のような口語口調の、気持をそのまま投げ出したような自然的表現と同じ次元で発せられる本質をさす。そこでは観念的表現は生活感性の都市的風俗化にすぎず、しかもそれは当代の表現にとって自然の水準をなしている、何ら知的であることを意味しない。だから「一夜窓前芭蕉の枕」といっても、それは自分の孤独をみつめる個の内面ではなく、「涙や雨と降る」の景物的背景であったり、修辭的な飾り言葉にすぎなかったりするし、「燕子実相を談ず」にしても、そこに憧れも虚無もこめられてはいない、ただ「人は嘘にて暮らす世」という生活感性の風俗化した表現のために持ちだされているにすぎない。

連歌前句の五七形式の一行に対し、付句の七五形式の行がもつ意味、位相を前句の知的観念性に対し、同じ表現は観念的（都市的）ながらあくまで相対的に土俗的（自然的）な表出を本質としていることに求めるならば、こういう連歌の問答における八もどきVの關係は、閑吟集など中世歌謡の中に、その本質的な構造としても認められるのであり、時代社会的な、また表現史の流れからも、普遍的なものであるといえる。すなわち前掲の17、10は、前句に「一夜窓前芭蕉の枕」「梅花は雨に 柳絮は風に」といった観念的表現を置き、後の付句部分は「涙や雨と 降るらん」「世はただ嘘に 揉まるる」というように、前句の観念を生活感性水準で言い替えるという關係にある。同様に考えると8の場合も全体が「梅の花たが袖ふれしにほひぞと春や昔の月に問はばや」（新古今集）を言い替えたものだが、その際生活感性水準において言い替えたということをこの七五調と口語口調が意味するとすれば、一首の意味は「もの言ふ月に会ひたやなう」にだけあって、それも恋人の喩であるに違いない。従って前半は全く風俗的修辭にすぎず、知的な内面性を含まないとすべきであろう。

17の場合には、この前後の關係を逆にして「人は嘘にて暮らす世」という生活感性の表出に中心があろうし、従って「なんぞよ、燕子がが実相を談じがほなる」という知的表現もその実、そういう知識へのからかいや、冷淡さでしかない。そういうからかいの表出に風俗性があるのである。都市的な洗練を受けた土俗、つまり風俗性が七五韻律句の自然な本質であると考えられる。次の歌の場合にも、そういう風俗性と前後句の、自然的な（生活的な）表現と観念的（知的）表現との關係をよく示す。

101 二人寝るとも 憂かるべし 月斜窓に入る 暁寺の鐘

17の歌と同巧の作で、前半に俗語調の風俗的な生活感性の表出があり、後半に知的な風俗表現が接する。両者の表現はともに風俗性に貫かれていて、「二人……とも……べし」という流行の口調にのせたところに現われ、また後半の漢

詩調は有明の別れを知的な流行表現で言い替えたにすぎず、前後を通して男女の關係が含む矛盾への洞察といった個の内心の表出ではなくて、定型化され規範化された理念への空しい憧れを歌ったものにすぎない。というより、こういう言い方をしてみたかったというにとどまるものである。そういう風俗性は七五の韻律に合わせて歌い出されている。

かくして、五七調の個的表出を前句とし、それに七五調の共同的（風俗的）表出句を付ける、というのが連歌付合の韻律的な構成の時代社会的本質ではないかと考えていくのである。とすれば、次のような連歌付合の七七句は

雪ながら 山もとかすむ 夕かな

行く水とほく 梅にほふ里

そっくり、そのまま次のような關係に重ねて理解すべきものであることがわかる。

9 吟只吟ジテ臥スベシ梅花ノ月 仏ニ成リ天ニ生マルルモ惣テ是レ虚

10 小梅花は雨に 柳絮は風に 世はただ嘘に 採まるる

「行く水とほく梅にほふ里」という付句の断念の気分を景物化した表現は、ちょうど閑吟集の右の兩歌との關係と同じで、9が生活民の自然的な生活感性の本質を知的表現に昇華させたにすぎず、それを俗謡構成に直せばさらに10の小歌となり、前半の景物は後半の生活感性（9と同じ自然的な本質であるための虚無性）を知的に表現したにすぎないという關係にある。閑吟集編者もそのことを知っていて並べて対照させてあるのである。水無瀬三吟の句は、生活民の自然感性を知的表現で景物化したにすぎず、それを掬い上げられる根拠は七五調の俗謡リズムであったと思われる。「雪ながら山もとかすむ夕かな」の個的な内的視線はそのまま今度は生活民の自然感性から捉え直され、表現としては前句の知的表現に合わせて観念的に行われるのである。

俗語における詞と心、表現と表出の關係は連歌付合の仕方に移され、表現の知的觀念性と表出の生活的自然性と、という關係の典型を例えば右のような10の小歌に求めれば、

川かぜに　一むら柳　春みえて

舟さすおとは　しるき明がた

の場合も、視覚的な情景描出に対し、聴覚的な描出を付けた、などというように近代主義的に読むのではなくて、また前句の知的描出に合わせて付句を同調させるのではなくて、むしろ逆に詞は同調的にみえながらも、心は反対に生活感性的な実体的喚起にとどまるものとみなくてはならない。前句の生活的虚無（自然性）の中に個的な生命の燃焼の拠点を見出していくという個的表出に対して、逆に相も変らぬ生活実体の自然的反復持続貫徹を挙げて、からかいもどく、というつかず離れずの生活民的姿勢に本質を求めねばならないのである。そういう生活民的な自然感性には觀念的な世界への不信、生活自然への固着がある。前句の個的な発見「春みえて」は無視されているのである。こういう視点は105身は浮草の　根も定まらぬ　人を待つ　正体なやなう　寝うやれ　月の傾くなどと同じで、自己の想念に対しても、それを正体なしと見捨て生活自然に即く、という虚無となって現われるものである。同じく

月は猶　霧わたる夜に　のこるらん

という想念（理念）への個的執着に対して、

霜おく野はら　秋はくれけり

というように、逆に眼前の明確な自然に固着してみせるといふ態度にも現われている。

他人が示す知的な觀念性（個的想念）へのからかいや不信は自己自身に対してはどう作用するのかということ、初



裏の次のような句がよく示す。

山ふかき 里やあらしに 送るらん

なれぬ住居ぞ さびしさもうき

今更に ひとりある身を 思ふなよ

うつろはんとは かねてしらずや

知的な理念幻想に対して、その幻想性を常民から嗤うような付句や、個的な自戒に対して自然理念の共同性からかうような付句は、自分にはね返ってきたときには、むしろそういう知的な観念性（幻想性）への憧れ（聖化）に転化してしまう。「なれぬ住居ぞさびしさもうき」という、居直りともとれる表現は実は抑え難い憧れの逆表現であり、「うつろはんとはかねてしらずや」も嘲笑ではなくて、隠棲への憧れ羨望の表現である。俗謡ならば次のように現われるのである。

268 よし名の立たば立て 身は限りあり いつまでぞ

300 よしや頼まじ 行く水の 早くも変はる 人の心

などは、名が立つたり、男が離れたりすることへの嘆きなのではなくて、そういう境遇への理念的な憧れ（聖化）つまり風俗心を歌っているだけだ。

七七の付句と同じく、二句だけの形式は本当は無音句を含めて七五音を一行とする四行詩型であろうことはすでに示してきたが、これと同じ形は中世歌謡にもみられる。閑吟集で、

53 夢幻や 南無三宝

112 潮に迷うた 磯の細道

189 きつかさやよせ さにしさひもお

252 しゃつとしたこそ 人は好けれ

263 忍ばじ人は 名は漏るるとも

といった、七七、又は七六などの二句仕立があり、七七二行の有音句がどうやら独立した詩形をなしていたらしい様をみてとれる。これは、原理的には例えば

( 7 ) ( 5 )

潮に迷うた ( 5 )

( 7 ) ( 5 )

磯の細道 ( 5 )

という詩型であろうと思われ、連歌の付句もまたこれと同じ韻律に基くものであろう。

連歌の五七五の長句と七七の短句を交互に連接させる場合、その統括視点位置はむろん知的観念性の側にあつて、生活民大衆の側にあるのではない。韻律でいえば、五七五長句の側であり、七七の短句はその俗謡性を知る精神の側から取りこまれ、模倣されたものとしてある。とすれば、五七五の長句に七七の短句を付けるのと、その逆に短句に長句を付けるのとはどう違うのか。

五七五の長句の韻律本質が知的階級の心的な必然自然にあるとすれば、そういう長句に生活民の自然心性に根ざす七短句の韻律を付けるとは、どういふことなのか。たとえば三の裏第十一句にある次のような附合で考えると、

山がつに など春秋の しらるらん

うゑぬ草葉の しげき柴の戸

前句はそれ自体では知的階層の生活民への観念的優越を理念信仰として表白した、という共同的表现をなしていないが、その陰でそのような理念信仰にすぎるのみの自己が見返されるといふ個的表出をなしている。これが付句側からみる時、前句の共同的な階級的心性（表現）が改めて、付句の生活民側から見すかされ、それと明確に対象化されるということになる。いわば付句の七七短句韻律は、こういう階級的知性の自然本質を生活民側から対象化するという、自己対象化の拠点をなすものである。それは自己の個的表出としての詩も、生活民側からみれば階級的な自然性<sup>エゴ</sup>の表白のように見えるという、自己発見と確認である。

付句の具体的な表現に即してみれば、「柴の戸」（庵）などといって気取ってみても、それは「うゑぬ草葉のしげき」山がつの生活世界と何ら変らぬもの、模倣ではないかという、からかいの視線に出合うことである。そういう反理念というより、非理念性を本質とする自然的な生活感性の側にわが身を置いて、そこから自己の社会的な存在の仕方（個的内面の社会的外見）を改めて確認することである。たとえ個的な表出であろうと、それが社会的に現わす作用を否定することはできない、そういう誤解はついて回わること知らぬわけにはいかないのである。詩表現の、表出から表現に至る過程がその自然性（階級の本質・表現）だけを抜き出されて社会的な評価を受ける現実の事実性を認め直すことになる。それは詩人たる自己の社会的な存在形を詩人たることとは別にそれとして認めることである。

そういう生活民の感性（俗語韻律）を仮構することによって、知的個性にのこされる詩表現としての付句は、他へからからかいから自省へと転ずる。それは一たん、俗語的なからからかいによって自己の階級的な自然心性を照射されたことを内的な契機にして、その上で改めて「うゑぬ草葉のしげき柴の戸」という表現は、自分たちが自然理念として祀っている風情が自然そのものの倒像にすぎないことを確認する、という精神の運動の表出へと転化するのである。その時、韻律詩行の構成は

うゑぬ草葉の ( 5 )  
 ( 7 ) ( 5 )  
 しげき柴の戸 ( 5 )  
 ( 7 ) ( 5 )

という俗謡的な七五調構成を転倒して、前句の知的韻律である五七調に共働させ、

( 5 ) ( 7 )  
 ( 5 ) ( 7 )  
 うゑぬ草葉の

となるのではないか。この転調が知的な精神にとって俗謡調が内的な契機として意識的に取り上げられたときの位相を示すものであろう。

こういう五七五長句に対し七七短句を付ける場合の、自己照射という過程にくらべ、逆に七七短句に五七五の長句を付ける場合はどんな精神の展開となるのか。たとえば、

わすられがたき 世さへうらめし

山がつに など春秋の しらるらん

うゑぬ草葉の しげき柴の戸

かたはらに 垣ほのあら田 返しすて

というような例で考えてみる。前の例でいえば「わすられがたき世さへうらめし」という七七短句の前句は付句の知的長句にとって、世俗の自然を意味するもので、懐旧の思いさえも今となっては負担だと嘆いてみせる口調そのものが今や俗謡的な風俗性である、というふうに付句からは捉えられることになるのである。一見、知的な内省表現のように見

える口吻が当世の自然的表出であり、風俗的共同性にすぎないのだとすれば、それをそのように見破りながらなおかつ自分の個的な心の位相を、それらに対して示そうとすれば、それは殆ど市井の隠者という位置になる他はない。すなわち「山がつになど春秋のしらるらん」という表出である。この時、「山がつ」とは都市的風俗觀念に酔う者の喩となる。また「うゑぬ草葉のしげき柴の戸」という七七短句は、付句からみて、自然讃歌がそのまま理念であるような精神を、都市的な風俗性とみなされ、隠遁の共同觀念が風俗として流布した当代の俗謡の表出水準を示すものと捉えられるのである。そしてこれに対し真の生活的自然である農耕的反復持続の生活ぶりからの脱落、飛躍としてしか生まれえない個的な精神の苦い位相を付句に明示する、というふうには転ずるのである。

このように、連歌各句は、それ自身が個的な抒情として表出されながら、他に対してはそれぞれ常に共同的な社会的自然感性の表現に転じうる、という自己の存在の内(個)外(社会的存在)の矛盾を、表現の構造として成り立っている。それは自分の内的な心の表出が自分にとって個的な表現であらうとも、それぞれのまま社会的な他人にとっては一箇の共同的な自然の表現に転化してしまうものだという認識を共通のルールとして定着させたところに成り立っているということである。こういう認識が少くとも知的階層の共有の人間存在に対する自然認識として成り立っていたということである。こういう認識こそ、中世を前代に対し特色づけるもので、そこに△劇▽という新たな表現空間が生みだされた基礎がある。こういう自己自身の存在に対する觀念と自然の矛盾を一句の中に同時に表出しうる表出過程での契機は、五七調と七五調の間の転調、読み替えにあったと考えるのである。

七五調が俗謡のリズムとみなされるのは、四行詩の有音句と無音句の関係であり、五七調の知的抒情リズムへと、それは相互に変換可能であった、という構造をもって、この中世的転調が可能になっているのである。七五調はいつでも五七調に読みかえうるし、逆に五七調もまたいつでも七五調に俗化しうるのである。この転調で、個的な表出を可能

にする根拠は、常に無音の休止拍とそれによる無音句の位置である。五七調の長句が七五調に転調するとき、

かたはらに ( 7 )

( 5 ) 垣ほのあら田

( 5 ) ( 7 )

返しすて ( 7 )

という詩行韻律の構成を、次のように転ずる

( 7 ) かたはらに

垣ほのあら田 ( 5 )

( 7 ) ( 5 )

( 7 ) 返しすて

こういう俗謡的な七五調ながら、有音句だけをみれば五七調のように見える例は閑吟集の中にも多い。たとえば、

( 7 ) 忘るなど

たのむの雁に 伴ひて

立ち別れゆく 都路や

春は誘ひて また越路

閑吟集 153

( 7 ) 忍ぶ身の

心に隙は なけれども

なほ知るものは 涙かな  
なほ知るものは 涙かな

同

259

( 7 ) わが待たぬ  
ほどにや人の ( 5 )

( 7 ) 来ざるらう  
( 7 ) ( 5 )

同

275

( 7 ) 泣くはわれ  
涙の主は ( 5 )

( 7 )  
( 7 ) ( 5 )  
そなたぞ

同

307

七五調俗謡と五七調和歌の違いは、無音拍の詩行の置き方、そこでの転換と飛躍の仕方であろう。さきの「かたはらに垣ほのあら田返しすて」の句でいえば、両者の違いはどう説けるのか。七五調の場合「かたはらに」という第一行と、「かきほのあら田」の第二行の間に休止拍無音の句が介在せず、じかに続いており、そこに転換も飛躍もない。五七調ならば、この間に転換を示す休止拍句が二つ続いて、単純な修飾関係ではなく、「かたはらに」という第一行が問いになり、「かたはらに、どうした？」という反問が休止拍で内省され、それに答える形で「垣ほのあら田、なのだ」とい

う選択を経た確認を負って第二行が表出される、という内的なため押し<sup>の</sup>経過が表わされるとみなせる。休止拍を介在させなければ「かたはらに（ある）垣ほのあら田」というだけの、単純、物的な事実性の指摘に終るほかはない。指示表出性に力点を置いたこういう表現は「かたはらに」よりも「垣ほのあら田」に表出の中心が傾く。しかし間に転換を含めば、「かたはらに」という修飾語自体が「それはかたはら、なのだ」という確認を伴う、自己表出力を負って言ひ出されることになる。また第一行の反復としての第二行という詩行構成の等時拍的原則も、五七調の場合、休止拍句によって貫かれるが、七五調ならば単に修飾句として第一行は第二行にかかってくるにすぎなくなる。

第一、第二行前半の反復問答としての第三、四行という四行詩構成の原則からみても、七五調の場合は最終行の末尾に休止拍句を置いていないため、「返しすて」という中止法言い切りの内面性が韻律上の裏づけをえていないとみなせる。このことは、前半部の反復としての後半部という関係（詩法）についての、表出上の自覚の有無につながってくるであろう。

これらの相違は、この句を七五調ならば、他人事としてその事実を指摘して嗤うという俗語的姿勢として読むことにつながり、五七調ならば、それを自己の必然として見直し、ある断念を伴って自省するというふうに見ることになる。前者には表現への内省と転換の韻律的基礎が欠けているからである。

また、七七の短句の場合に典型的に現われるように、七五調か五七調かという韻律の相違が、七音で言ひ出すか、五音で言ひ出すかという問題として出てきたとき、その問題の本質は、その詩行の詞的位置で発語するか、辞的位置で言ひ出されるかということにあると考えられる。

うゑぬ草葉の ( 5 )  
( 7 ) ( 5 )



( しげき柴の戸 ) ( 5 )  
 ( 7 ) ( ) ( 5 ) ( )  
 ( 5 ) ( ) うゑぬ草葉の  
 ( 5 ) ( ) ( 7 ) ( )  
 ( 5 ) ( ) しげき柴の戸  
 ( 7 ) ( )

という両者の韻律構成が発語の問題として現われてくるならば、それは各詩行がそれぞれ

詞	辞
---	---

という構造をなしているという原理に照らせば、詞的にいい出すか、辞的に言い出すか、という違いということになる。七五調に従って

うゑぬ草葉の	
--------	--

という詩行と、五七調によって

	うゑぬ草葉の
--	--------

という表現はどう違うのか。前者は辞部の休止拍（無音句）によって、有音句が詞として対象化されて表出されているという表現をなす。だが、後者は無音の詞部に対して、その辞化としての「うゑぬ草葉の」という表現であるから、そ

れは事実指示の表現ではなくて、何らかの觀念の喩としての表現だということになる。当然それは自己の人間存在と對立する異物たる自然の喩であることが、辭化という自己表出性としての表現にこめられているとみることが出来る。前者では文字通り自然生の草葉という事実指示でしかないが、後者ではそこに強い異和感をこめているといえる。

そして第二行の休止無音句を経ることは兩者とも同じだが、この転換部は後半の第三行「しげき柴の戸」への接続のねじれ方となって現われる。七五調では前半部から後半部への接続は自然のままなることを指摘した前半の意味が、反自然的であるはずの理念「柴の戸」にまで貫かれてい、という皮肉として行われていく。最終行の休止句は、そういう皮肉やかからかいたしての對象をそれと確認するものであろう。後者の場合、「うゑぬ草葉の」という異物としての自然認識は、柴の戸という自分の個的理念的世界へも容赦なく侵入し繁茂する自然の、人間に対する基底的な貫徹力として認められていく、というふうに後半部に接していく。それは皮肉やかからかいたしてはなく、自己の人間性に対する他者としての自然の貫徹力、あるいは基底的な他者としての自然の上にある自己の人間的存在、という認識として内向する。自然は自己（人間）にとって単なる外部の異物ではなくして、自己の生の基礎をもなす、という内なる自然に転化して捉え直される、というのが五七調における転換の意味である。後半、第三、四行でも七五調では有音句が詞部に、五七調では辭部にあつて、それぞれ前半部に接する、というのは、前者では外なる對象として自然と理念であり、その矛盾を露わに否定するように前後がねじれて接合されるのに対し、五七調では前半の異物としての自然は後半で、内なる基底として再認識される、というふうにねじれながらも一貫して否定も肯定も超えた、自己の存在の仕方の矛盾へと内省されていくように続く。

連歌の百韻が初折の表裏に始まり、名残折の裏に終るまでの四枚の懷紙、その表裏という構成をなしているのは、



立には等時反復の理があるだけでなく、その単純な等時反復からの詞辭的關係への逸脱という意味で、前半二部の詞が転じられて後半二部の辭へ行きつくという転換を含んだ構成を必然的に生みだしたものであろう。初折表、名残裏の八句という数には韻律構成上の必然があると思われるが、その他の十四句という構成は百韻というのが数合わせでしかないと思われる以上百句に合わせて分割した数でしかないだろう。反復構成という原理からみれば、恐らく計一二八句、各折三十二句、表裏それぞれ一六句という構成になると考えられる。これは歌仙形式の三十六句仕立でも同じで、そこで原理的なものがあるとすれば、初折表と名残裏の終始をその他の半分の句数にするという点だけであり、それ以外は数合わせからきた数字で各折表裏それぞれ十二句になっているにすぎなからう。これも原理的には、十六句ずつの四部（二部ずつ反復）の六四句、始終を半分の八句にして計四八句仕立となるところであらう。

この項了