

にみられる。

最後の三浦の報告は、くらもちの皇子の段と類型をなす靈異記の一話を対比的に取り上げ、物語と説話の文体を問題にして、表現史をめざしている。具体的には、説話は場面設定の単調さのみあつた直接的な表現であるのに対し、物語は立体的であり、複合的な文体を以て描写されると説く。この差異は説話の文体が「様式性に支えられて表現としての自立性に支えられている」からであり、逆に物語のそれは「様式を打ち破ろうとする意識的な試み」によるものとする。

短歌表現史と竹取物語

吉野 樹紀

——「書くこと」と「修辞」を手がかりとして——

一

既に指摘されているように『竹取物語』は「書く」ことを自覚的に追求した「物語文学」である。その徴証は、古来から口承文芸によって伝承化されてきた様々な話型がパロディー化されながら複合化されている点や、各章段末の擬語源説における地名起源伝説のパロディー化、多義性、多言語の内在的組織化、「今は昔」という時間意識と「けり——たり」という辞の使い分けによる「虚構」の手法化、「作者」が「語り手」「話者」の中に拡散化されている点などにみることができ¹る。そして、このような形で神話的世界から離れてまったく新しい「物語文学」を生み出した『竹取物語』は、古

これまでの経過で、両者の描写力の差異は明確だが、へなせに² ついての解答になると、仮名文字の成立と漢文体の表現によって獲得された構成力や抽象力によるもの指摘に終っている。確かにその通りではあるが、もう一つ迫力を欠く。この点はセミナーの際には表現主体の觀念の変化として明示されていたが、この捉え方を表現外からの説明とする批判を考慮したためか、究極的には表現主体の世界観等を考慮せざるを得ないとしながらも、この報告では後退させている。

(文責 高野正美)

代末期に成立した仮名文字によって書かれているのである。

仮名によって書かれたという『竹取物語』の特質を「修辞」という側面からとらえるならば、それは掛詞や物名といった表現に顕著にあらわれている。仮名文字は漢字の持つ表意性を捨象して表音性を抽出したものであるから、それだけにより音声的なものの側に傾いた表記法であり、同音異義語などを利用した掛詞や物名といった修辞を表現するのに適しているのだといえるだろう。とはいえ、元来単純な音韻組織を持つ和語には多数の同音異義語が存在し、仮名の成立を待つまでもなく、その性質を利用した掛詞や物名は前代にもみいだすことができる。事実、『竹取物語』の各章段末尾に付け加えられた擬語源説の持つ物名性は、前代の地名起源伝説の延長上に位置づけられるものである。だが、『竹取物語』は仮名で「書く」ことによって、それを意識的に方法化することに成功したのである。

石作の皇子の章段をみてみよう。はじめ、

海山の道に心をつくしはてないしのはちの涙流れき²

のように「(石の)鉢」と「血(の涙)」が掛けられていたものが、話が進むうちに、いつのまにか

白山にあへば光の矢するかとはちを捨てても頼まるるかな

(中略)

かの鉢を捨ててまた言け寄りけるよりぞ、面なきことをば、
はちを捨つとは言ひける。

というように「鉢」と「恥」が掛けられる形に転換してしまっていることに気がつくだろう。ここにもこの章段の持つ滑稽性の一端がみられるわけなのだが、仮名で書くということはこのような形で同音異義語の持つ多義性という特質を尖鋭化しながら方法化することと可能にしたのである。すなわち、一つの言葉に多義的な意味あいを含め、多義的な意味あいをこめたまま言葉をころがしていくことができるのである。そして、このような表現は音声的なものに還元されたときに効果を發揮するのである。だが、ここで注意しておかなければならないのは、「音声的なものが根源にあって仮名はそれを単に写すものとして用いられているだけ」だというわけでは必ずしもないということである。これらの表現が構築されるのは、仮名によって「書」き「読」まれるときに一つ一つの音がうかびあがってくる作用に保証されたものなのであり、このとき、言葉は音声言語の特質を尖鋭化しながら「書」き「読」むものとしての水準を獲得しているのである。さらにいうならば、石作の皇子の章段では、「はちを捨つ」という表現をみたあとでもう一度和歌の修辭の持つ効果をとらえかえすことによって、その滑稽性をより一層強く感じることが出来る。すなわち、『竹取物語』の和歌は「書」き「読」

まれるものとしてはっきりと作品の中に位置づけられているのである。このように、あとから出てきたものをみたらうえでもう一度前に出てきた修辭の効果をとらえかえすことを可能なものとして方法化したのは、まさに「書かれたテキスト」³の特質なのである。そして、「書」かれることによって尖鋭化されたこれらの修辭の効果は、逆に音声を強調するかのよう働くのである。

二

さて、このような成立期の仮名文の世界と同時代的存在としてあった古今的な和歌の表現はどのような様相を獲得したのであろうか。まずいえることは、和歌が同音異義語の持つ多義的なものを方法化したということである。これは、うたうことを本質とするウタの特性を「書く」ことが追求し方法化していったことに由来する。「書く」ということには必ず表裏一体に「読む」ということがはりついているのだが、仮名によって「書」き「読」むことを通してウタの言葉の一つ一つの音がうかびあがってるところに多義的なものを意識的に構築していく契機が生まれるのであり、一つの言葉に多義的な意味あいをこめたまま複雑にからまりあう文脈を展開させていく表現も可能になったのである。

心から花のしづくにそほちつつ憂くひずとのみ鳥のなくらむ⁴

(古10 四二一 藤原敏行)

掛詞的表現を利用して「憂く干す」に「鶯」を詠みこんだ物名歌である。隠し題が二句にまたがっていないだけ単純な表現となっただけであるが、一首の全体とのかかわりの中で「鶯」という春を代表する鳥の名が落花の雫にぬれている鳥を表現する言葉としてウタの作

り出している世界にいくばくかの色付けをする役目を果しているのである。この性質をさらにつきつめていくと

波の打つ瀬見れば玉ぞ乱れけるひろはば袖にはかなからむや

(古10 四二四 在原滋春)

のように、二句にまたがって隠し題を詠みこんだ表現になる。「波の打つ瀬見れば」に「うつせみ」を詠みこんだという効果は、表音性を抽出した仮名によって書かれたものを「読む」という行為を通してより生々と感受できる性質のものではないだろうか。そしてそれは、音声によって改めて朗詠されたときに、今度は音声としてのウタの言葉が一首の表現する世界にふくらみを与えるように働くのである。すなわち、「波の打つ瀬見れば」に掛けられた「うつせみ」が岸辺に乱れ散る波の玉のはかなさの喩として働くのだというように、掛詞や物名といった、ウタの中心の文脈に共時的に構成された範列的な「言葉」の世界がウタの中心の文脈と共鳴しながら表現の内実を拡大しているのである。

みるめなきわが身をうらと知らねばや離れなで海人の足たゆく
来る

(古13 六二三 小野小町)

ここでは、「みるめ」に「見る目(男に逢おうという気持ち)」と「海松布」、「うら」に「恨(あるいは「憂ら」と「浦」が掛けられている)。「私はあなたに逢おうという気持ちがないのに、あなたはそれを知らないのだろうか」という文脈と「(漁師達は)海松布の生えないうらということを知らないのだろうか」という文脈が二重化されているのだが、この表現の効果は下句の表現があることによってより一層明確になる。すなわち、下句で相手の男の行動にそえられた海

人についての言葉が表現されることによって、その下句の表現が逆に前の部分にはねかえり、恋することのできない我が身という文脈に並行して作られた「海松布」の生えない海辺という寒々とした情景が「わが身」のメタファーとしてとらえかえされ、一首の中で新たな価値を与えられるのである。この和歌は、一首の中にちりばめられたメタファーが前後の有機的なつながりの中で対話し反響しあい、その反作用として一首全体を多義化された新たな言葉の世界として構築していくことによってなりたっているのである。このような、前後の有機的なつながりの中のとらえかえしによる意味の多重化は、仮名で書くこと、書かれたものを読むという行為を意識的に方法化することを通して和歌の表現として確立していったのである。

同じように、縁語という表現も、この、前後のとらえかえしという行為の中に位置づけることができるだろう。縁語とは決して単なる言葉の遊びとして並べられただけのものではない。前出の小野小町の和歌では、「海松布—浦—海人」という海辺の風景に関する言葉を連ねた連想の世界が「わが身」に対するメタファーに転位しているのである。

以上みてきたように、仮名で書くことによって、音声言語の持つ多義性を方法的に尖鋭化することに成功した掛詞や、範列的なものとして構成された縁語の表現は、「読む」という行為による前後のとらえかえしの中でメタファーを構築していくことによって、その表現効果を最大限に発揮することができたのである。

勿論、掛詞という修辞法や、メタファーという表現自体は万葉期の短歌にもあった。だが、それは古今的表現としての掛詞・メタフ

アーとは異質な表現だったのである。すなわち、万葉短歌において
みられたメタファーは

秋の田の穂の上に霧らふ朝霞 いつへの方に我が恋やまむ

(万2 八八)

滝の上の三船の山に居る雲の 常にあらむと我が思はなくに

(万3 二四二)

などのように、上句で事物の表現を置き下句でそれに対応する心の
表現を置くという、上句と下句の転換によって構造化されたものな
のである。また、掛詞に関しても、万葉短歌の場合には

水底に生ふる玉藻のうちなびき心は寄りて恋ふるこのころ

(万11 二四八二)

のように、上句にある事物の表現がそれを契機として下句の心情表
現へと転換していくものとして働いているのである。

転換 掛詞

「うちなびき」という掛詞は、上句の文脈にも下句の文脈にもかか
わるものとして、上句と下句の転換のポイントであると同時に上句
下句を結びつけるかすがいとして位置づけられるのである。このよ
うな掛詞の用法や、上句と下句の転換によって構造化されたメタフ
ァーは、本質的には音声言語によるもので、仮名によって書かれた
和歌のようにあとの部分が前の表現にはねかえって二重の意味あい
を与えるとか、範列的に作られたものが響きあいながらイメージを
湊合していくということはない。表現の持つベクトルは一定の方向
を志向しているのである。いうなれば、万葉短歌では、上句と下句
の間に転換があるとはいえず、ウタの言葉はなお線条的なのである。

そして、古今的表現にみられた掛詞や縁語・前後のとらえかえしに
よるイメージの湊合化といった表現は、この、言語の線条性に対す
る異化作用として位置づけることができるだろう。というよりも、
ウタの表現の歴史は、言語の持つ線条性とそれに対する異化作用の
相克としてあったのである。そして、それは短歌形式が祖型から持
っていた母斑としての上下の対立という構造が崩壊していく過程に
如実にあらわれているのである。

そもそもウタは日常言語の持つ線条性に対する異化としてあっ
た。前にもふれたように、寄物陳思歌としての万葉短歌は、祖型で
ある掛けあいの形式からの継承として、上句で客観的な事物を提示
し下句で心を表現するという構造を持っていた。それは、上下の対
立という分節化された構造自体が持つリズムに支えられていたので
あるが、これが音声言語による言語の線条性に対する精一杯の異化
作用だったのである。だが、ウタの表現は、五七五七七という定型
が規範化していくにつれてこのリズムを失ない、あたかも散文化し
ていくかのように変わっていった。万葉短歌においてこの傾向をつき
つめていったところに位置するのが正述心緒歌であろう。

夕さらば君に逢はむと思へこそ日の暮るらくも嬉しかりけれ

(万12 二九二二)

寄物陳思歌における事物の描写が対象化された自己の内面の表現に
置き換えられると正述心緒歌になるのであるが、ここでは上句と下
句は継起的・因果的文脈によって論理的に結びつけられている。初
源のウタが持っていた上下の対立はほとんど崩壊し、上から下まで
ひと続きに表現される全体性の中に一首が構成されているのであ
る。そして、古今的表現はそこを出発点として新しい表現の可能性

を切り開いていったのであった。

勿論、万葉の正述心緒歌においても、散文化していこうとする傾向の中で、ウタの持つリズムをとりかえしていこうとする反動はあった。だがそれは

あづきなく何の狂言たはごと 今更に童言する老人おいにとにして

(万11 二五八二)

のように、全体性の中で構文の持つ分節性を利用したり

ますらをの現うつし心も我はなし 夜昼といはず恋ひしわたれば

(万11 一三七六)

のように句をいれ換えた倒置表現を利用してウタの持つリズムをとりかえそうとするもので、句のレベルにおいてなされるものであった。

それに対して、古今的な和歌は、一首が全体性を獲得した地点を基盤として、「書く」ことを自覚的に方法化したものである。既に述べたように、ウタにとって「書く」ことが本質にかかわるものとなったとき、「書く」という行為は、逆に、うかびあがってくる一つ一つの音をとらえかえしながら掛詞や縁語といった範列的に構築された言葉の世界を響きあわせることによって多義的な表現を作り出していったのであり、前後の有機的なつながりによるイメージの融合を可能としたのであった。すなわち、三十一文字の構築するひとまとまりの言葉の世界の中で錯綜する文脈を構成していったのである。そして、その効果は、ウタの音声を強調しながらも、上下の対立という構造の持つリズムにとどまらない、錯綜する言葉によって作られるリズムを構成したのであった。

三

前章では古今的表現を主に多義性という観点を中心に論じてきた。だが、単に多義とのみいうだけならば、万葉以前においても幾通りかの読みを可能とするかのようにみえるウタはいくらでもみいだすことができる。

春さらばかざしにせむと我が思ひし桜の花は散り行けるかも

(万16 三七八六)

万葉集巻十六冒頭の桜児の説話に添えられた短歌の一つであるが、このウタを表面通りに解釈するならば桜の花の散ってしまったことを惜しむウタと読めるし、物語とのかかわりの中で諷諭として解釈するならば桜児が自殺してしまったことを惜しんだウタと読むことができる。この解釈の違いは、古今的表現の持つ多義性を一方に置いたとき、どのように考えることができるだろうか。結論から言うならば、このように置かれる状況によって解釈が異なってくるということは多義性の問題としてあつかうことはできないのである。

そもそもウタは必ずウタわれる状況というものを必要とした(ウタが題詞・詞書き、あるいは作者名を書くという形で執拗に状況の説明を待ち続けていたこともその徴証の一つになるであろう)。ウタは何らかの状況の中に置かれることによって意味を持ちえたのであり、各々の状況の中で各々の状況にみあった意味(一義性)を表出したのである。だからこそ、例えば、神婚謡⁶が物語の中で葬送儀礼の場面にあてはめられたりすることにもなるのだといえよう。それを言語表現としてみれば多層的にみえるわけなのだが、これが原初から持っていたウタの本質の一つなのである。

さて、先にあげた卷十六の短歌であるが、このウタについて可能な二つの解釈の間には完全な断層があり、この二つの解釈が多義的なものとして響きあうことはない。あとの解釈において桜が女のメタファーであり、かざしにするというのが女を自分のものにするということであるというのは説話とのかかわりの中で出てくるのであるが、それがはじめの解釈と相関しながら新たなイメージを作り出していくという作用はみられない。そういう意味で、この問題は、「みるめ」が「見る目」であると同時に「海松布」であることが一首の中で有機的なつながりを持ち、範列的なものが響きあわされるという古今的表現の多義性とは異質なレベルにあるのである。

四

以上みてきたように、物語文学は『竹取物語』によって古代のカタリゴト文芸を複合化・パロディ化することによって変奏しながら虚構という方法を確立して自立した。和歌も古今的表現に到って、前代の短歌が持っていた修辭的方法を展開させることによってウタの本質を新たな局面から照らし出すことに成功した。そして、この二つの流れは「書く」ことを媒介としてパラレルな関係にあったと考えることができるのではないだろうか。

註1 基本的には、三谷邦明氏「竹取物語」(『体系物語文学史』第三卷 有精堂)によるが、発表では私なりに展開させて論旨の中に位置づけてみた。

2 竹取物語の引用は『新潮日本古典集成』(新潮社)による。

3 三谷邦明氏、前掲書の中のテクニカルターム。

4 以下、古今和歌集・万葉集の引用は『日本古典文学全集』(小学館)

によるが、意図的に表記を変えたところが若干ある。

5 このようなウタは万葉集では「譬喩歌」の中に集中的にまとめられているが、ここでは論旨の展開上、ウタの状況をとりやすくするために卷十六から例をあげた。

6 古橋信孝氏『古代歌謡論』(冬樹社)の中のテクニカルターム。

7 『記紀』の天若日子の葬儀の場面であつた「天なるや……」のウタを念頭に置いている。

古代和歌にみる言語遊戯

末内 紀子

—物名歌の場合—

一

和歌は、その短小な詩体に豊かな可能性を秘めている。花鳥風月をたよりとして、愛とか死とか、無限とか永遠とか、神秘の幻想美を夢みることが出来る。そうした古代和歌の普遍的な在り様から遊離して、ことばそのものの面白さを楽しむこともできるのである。

試みに三首、万葉集と古今集、竹取物語から、遊戯性のうかがわれる和歌を拾ってみよう。

A さし鍋に湯わかせ子ども

櫛津の檜橋より来む

狐に浴むさむ

B 海山の道に心をつくしはて

ないしのはちの涙ながれき