

# 歌の構成について

—その機能から—

## 一、

歌は、人の日常言語を用いて表現されるものである。しかし、歌が表出される時には文字という方法ではなく、まず音声として現れることが想定される。その場合は、リズムや音の高低などの要素を伴うであろうが、それは人の日常言語には見られない点である。そのような点を考慮してみると、歌は、人の日常から幾分逸脱したものであると言えるだろう。たとえば人は、会話の時に歌を用いないし、何かを書き記したりする時に歌という形式を用いたりしない。ある特殊な場合にのみ、人びとは歌と関わりを持つと考えられる。『万葉集』巻十七・三九  
 一番の題詞を見ると、「橙橘初めて咲き、霍公鳥雛り喫く。  
 この時候に對ひて、詎そ志を暢べさらむ。因りて三首の短歌を作りて、鬱結の緒を散らさまくのみ。」とある。ここから、歌には「鬱結の緒を散ら」すはたらきがあったことが分かる。では何故「散文」にはそのような力がなく、歌にはあるのだろうか。この「歌」とはいったい何なのだろう。

## 稲垣 穰

歌とは何かを考えるには、歌は何のために生まれたかを考えればよいと思われる。そして、「何のために」ということは、歌にはどのような機能があるかを考えるのに等しい。そこで、まず、歌の機能について考えてみたい。

歌の機能について暗示しているのは、第一に「歌」という名前であると思われる。歌という言葉の語源についてはいくつかの説が提示されてきた。たとえば「打(拍)つ」という言葉に関わるといふもの。歌を音声として再現してみると拍子とれるから、「うつ」という言葉との結びつきは認めるべきである。あるいは、藤井貞和氏は、「うただのし」「うたて」「うたく」等に共通する「うた」という言葉に関わっていると述べている。藤井氏はこの「うた」という言葉を冠するような状態を「うた状態」と名づけ、「うた状態」で発せられるものが「うた」だとする。藤井氏の説からは、少なくとも歌が日常から離れたところから生じたものであることがうかがえる。

折口信夫氏が、神に関わる信仰から文学が発生したと述べていることは広く知られている。しかし、同じ折口氏の意見であるが、歌の発生については、むしろ次の、「うつつたふ」に関係

しているという説に見るべきものがあるように思われる。

うたふはうつたふと同根の語である。訴ふに、訴訟の義より、稍広い哀願・愁訴など言ふ用語がある。始め終りを纏述して、其に伴ふ感情を加へて、理會を求める事に使ふ。此義の分化する前には、神意に依つて判断した古代の裁判に、附随して行はれる行事を示して居た。勿論うたふと言ふ形で其を示した。神の了解と同情とに纏る方法で、うけひ（誓約）と言ふ方式の一部分であつたらしい。

（国文学の発生」第四稿）

こちらでも折口氏は、神に関わるるところから歌は生まれたとしているが、保持された理由として神をあげているわけではない。「うけひ」の「一部分」として「うたふ」はあり、「神の了解と同情とに纏る」ものであった。ということは、歌は人から神への「言葉」であつたということである。換言すれば、歌は「人と神との架け橋」となつていた。

歌が「人と神との架け橋である」ということについて考えてみるが、便宜上この稿では人に対立するものを設定し、単なる神ではなく、「神」と表記する。この「神」は、折口氏の述べている神と、おそらくは遠く離れていないはずであるが、宗教や信仰などを切り離したものとしておきたい。先に述べた、歌に含まれているリズムや音の高低、言語表現に関わるものとしての「枕詞」や「序詞」等の部分は、人にとって非日常のものであるから、「神」の側に属するものの特徴であると考えられる。しかし、人の言語として表出されている限り、「意味」として人に理解できる部分があることは確かだ、とすれば、歌

は、人と「神」の両方の性質を持つことになる。両方の性質を持つているということは、「両義性」があるということである。「両義性」を持つものは、対立する二つのもの間を自由に往来することが出来る。歌の場合は人と「神」の間である。歌の語源として、前掲の折口氏の説に、「うつたふ」との関わりが指摘されていた。歌は人と「神」の両方の性質を持ち、なかだちをすることが出来るものであるから、それを使って「うつた」えることもできるのである。佐藤和喜氏は「古代の和歌の多声性」を指摘している。本来、歌には、異質な二つのものの性質が含まれているということであるが、この「異質な二つのもの」とは、ここでは人と「神」と理解することにした。

しかし、このような「両義性」を持つものが存在するということは、自己と他者の間に通路があるということである。通路があれば、それぞれの範囲は曖昧になり、秩序は破壊されている。それは自他の区別がない状態と考えられ、自己と他者の両方の存在を不安定な状態にしていると言えるだろう。逆に、両者の間を取り持つものがなくなれば、双方の範囲は守られ、秩序は回復され、両者は確立する。「両義性」を持つものは、その存在が秩序の混乱を引き起こすのであるが、消滅するときに秩序を再び回復させるのである。だから、秩序が混乱していれば、その回復のために「両義性」を持つものは用いられるのである。「両義性」を持つものを「第三項」と名づけたのは今村仁司氏である。氏のまとめた「第三項」の性質を引用しよう。

第三項はあらゆる差異の抹消。つまり、無差別の空間である。

第三項は、一にして他である。つまり、両義性である。

(傍点 今村氏)

歌は「両義性」を持つから、「第三項」であると考えることができる。「第三項」は排除されることによって混沌とした状態に秩序をもたらす。歌は外側に表出されるということで、秩序を回復させたのである。とすれば、歌は「信仰」からのみ生まれる必要はない。もつと個的なところから生まれてきてもかまわないことになる。たとえば、自己の存在が他者によって危うくなった時に発せられるものである。自他の区別を明らかにし、再び自己を確立するために。「両義性」を持つ歌のはたらきからすれば、自己が不安定になった状態こそが、歌の発せられる契機であった。折口氏の言うように、その中から「信仰」に関わるものだけが伝えられ残り、今我われの前にあるのかもしれない。その一方で、我われの身近にあるように、多くの人びとの共感をよぶ歌が歌い継がれていくといった現象の起こり得る可能性も考えられるべきである。

魂が不安定になった状態から安定さを取り戻すのであるから、歌を表出する行為は「鎮魂」と呼ぶことができるだろう。

「鎮魂」という言葉について、普通はこのようならえ方はされない。一般的には仏教的な、死者の魂を鎮めるという意味での「鎮魂」である。しかし、死者に対する「鎮魂」というものは、死者にその成否を問う術はないので、実際は生者の側を満足させることでしかない。もし死者の魂が鎮まっていなければ

ば、生きている側は不安となるだけである。とすれば、死者に対する「鎮魂」というのは、実は生者の魂を鎮めることと等しい。生者は「死」と出会うことによって、心が不安定になる。その不安定さは解消されねばならない。そして、この「死」と

いうものは、普遍的に他者——「神」——と置き換えることができる。「死」は、生きているものにとつて理解することの決してできないもの、「絶対的他者」だからである。他者と接触してしまえば、そこに「不安定さ」が生じる。それを解消するために、たとえば「死」と関わった時などに、歌は発せられたのである。

「両義性」を持つものは、その性質故に、どちらにも所属できないから、一つの場所にとどまることはできない。流されることが運命である。だから、歌は、本来「文字」と相容れないものであった。表記されてこの世に残るものではなく、発音され消えていくことが前提とされたのもこのような理由からである。また、歌を作る人たちが、その有名さと裏腹に政治的に中心に属さず、身分が低いままであるのも、それに関わりがあるのではなからうか。歌が非日常的なものであるから、それと常に接しているものに対しては差別があったと考えられるからである。<sup>3</sup>翻って、普通の人びとが、日常的に「天地をうごかし、目に見えぬ鬼神をもあはれとおもはせ」(古今和歌集)仮名序)ては困るのである。

「神」と人のなかだちをするという歌のはたらきから考えると、歌は、歌の世界に入る部分、歌本来の部分、歌の世界から人の日常に復帰する部分という三つの部分から成るはずであ

る。歌は非日常の世界から依り憑いてくるもので、そのような状態になった時、自然に発せられるものであると考えることもできる。しかし、能動的に歌を作る時、その冒頭部には、一度歌の世界に転移するための装置が置かれるべきである。それは、歌らしい特徴を持つ呪的な言葉と考えられる。次に歌本来の部分。すなわち、人の日常言語とは最も遠く離れた部分がある。それは後に述べるように「意味」を担わないということに等しい。そして、歌の世界に入り込んだままではまずいので、再び人の世界に戻るための「呪的な」言葉があつて、歌は結ばれる。論理として、歌は、このような構成がとられるべきである。前出佐藤氏が『古今集』九九四番の歌について指摘していることに、

琴を弾きながら歌を詠み、その後、寝たということは、次第に神憑りしながら歌を詠み、その神憑り状態から覚めて寝たということになる。歌は女の日常の意識とは切れた、憑依の言語としての呪術性を持っているのである。

ということがある。「神憑り状態」とはいえ、歌によるそれは、向こうから依り憑いてくるといったような受け身、あるいは自然になつてしまふようなものだけではなく、自分で制御できるものでもあつたと考えられる。他者との接触によって日常の秩序が破壊された時、再び秩序を取り戻すための手段としてこの「神憑り状態」は用いられる。先程も述べた通り、「両義性」を持つものは秩序を回復することができた。「神憑り状態」とは人と「神」とのどちらに属しているのか曖昧な状態である。

「神憑り状態」になり、そこで発せられる曖昧な言葉——歌——

——と共に「神憑り状態」は解消され、秩序も回復されたのである。歌のはたらしきは、その「両義性」を持つという性質から考えて、秩序の回復であつたと考えられる。

## 二、

自分で制御できるということは、その手続きが確立しているということである。歌は、一首一首それぞれ別のもののように見えるが、ある一定の決まりに則つて作られているのではなからうか。それは、歌は人にとって非日常に属するもので、日常に復帰する手段が確立していなければならぬほど、危険なものだったからである。歌にある決まりとは何であろうか。具体的に『万葉集』の中の歌を分析してみることにする。まず今述べたように「歌の世界」から日常に復帰することが重要であると考えられるから、結びの句に歌としての特徴が見られるはずである。『万葉集』中の人麻呂長歌の末尾の分析から、鈴木日出男氏は

人麻呂の長歌の末尾に右のような二通りの類型が見出せるように、短歌一般の後半もともと、

(A) 5・7/7 (B) 5・7・7

という(A)(B)の二つの型に分けられる。

と述べている。そして末尾の七音が「独立的」であることも指摘している。このことは、短歌の場合には「短歌一般」と述べられているのだから、長歌の場合でも人麻呂のものに限る必要はなく、ひろく長歌全体に当てはめられるべきであらう。あるい

は、佐藤和喜氏は、

五七調の短歌体は、一・二句、三・四句、五句に分かれ、その一・二句と三・四句が表裏の關係をなし、五句は四句までの言い換え・繰り返しであるということが少なくない。

と述べている。歌われている内容からは、結びのこの七音は、「独立的」、「補足的」もの、あるいは「言い換え・繰り返し」として認められる。しかし、では何故結びの七音にはそのような特徴を見出すことができるのだろうか。ここではまた別の観点から、結びの七音句の意味づけを考えてみる。

(前略) 大夫と 思へるわれも 草枕 旅にしあれば 思ひ遣る たづきを知らに 網の浦の 海処女らが 焼く塩の 思ひそ焼くる わが下心 (五)

冬ごもり 春さり来れば 鳴かざりし 鳥も来鳴きぬ 咲かざりし 花も咲けれど 山を茂み 入りても取らず 草深み 取りても見ず 秋山の 木の葉を見ては 黄葉をば取りてそしのふ 青きをば 置きてそ嘆く そこし恨めし 秋山われは (一六)

紫草のにはへる妹を憎くあらば人妻ゆゑにわれ恋ひめやも

(二一)

み吉野の山の風の寒けくにはたや今夜もわが独り寝む

(七四)

我が大君物な思ほし皇神の副へて賜へる我がなけなくに

(七七)

(前略) あをによし 奈良の京の 佐保川に い行き至り

て わが宿たる 衣の上ゆ 朝月夜 さやかに見れば  
栲の穂に 夜の霜降り 磐床と 川の氷凝り 寒き夜を  
いこふことなく 通ひつつ 作れる家に 千代にまで 来  
ませ大君よ われも通はむ (七九)

これらの歌には、結びの句にいずれも「われ」という言葉が含まれている。「われ」という言葉(とその所有の形)は、『万葉集』の歌の中では、結びの部分に比較的現れ易いもののように思われる。前述の「神憑りの状態」は「歌の世界」そのものだとすることができよう。「歌の世界」は人にとつて非日常のものであるから、そこにとどまることはできない。考えてみるに、そこから再び人の世界に復帰するための方法として、「われ」という意識を持つことが有効だったのでなかろうか。自己を明らかに意識することによって、自己の範囲を再確認し、「歌の世界」を抜け出ることができたと考えられる。ちなみに、後に述べる歌い出しの部分にも「われ」という意識は出ているが、この場合の「われ」は所有の形が多く、主語となっているものは少ない。

あかねさす紫野行き標野行き野守は見ずや君が袖振る

(二〇)

み吉野の 耳我の嶺に 時なくそ 雪は降りける 間なく  
そ 雨は零りける その雪の 時なきが如 その雨の 間  
なきが如 隈もおちず 思ひつつぞ来し その山道を

(二五)

巨勢山のつらつら椿つらつらに見つつ思はな巨勢の春野を

(五四)

引馬野ににほふ榛原入り乱れ衣にははせ旅のしるしに

(五七)

七・七という、音数としては単なる繰り返しの部分であるが、『万葉集』の中では、先ほどの鈴木氏の分類でいえば(A)にあたるものも比較的多く見出すことができる。短歌形式では「四句切れ」ということになる。この部分については、たとえば「倒置法」という語で表せるような表現技法を見ることもできる。日常の言語秩序ではないということが示されているのであるが、これも「歌の世界」から抜け出すための装置であったと考えられるだろう。意識的に語順を入れ替えることによって、歌の世界がいったん途切れ、日常の世界に戻ることが明白になるといふわけである。一連の言葉の終結を先に持つてきてしまえば、末句の後にもう言葉が来ないことは明らかに。だから「歌の世界」もそこで終わってしまうのである。

(前略) 吉野の国の 花散らふ 秋津の野辺に 宮柱 太敷きませば 百磯城の 大宮人は 船並めて 朝川渡り 船競ひ 夕河渡る この川の 絶ゆることなく この山の いや高知らず 水激つ 滝の都は 見れど飽かぬかも

(三六)

あられ打つあられ松原住吉の弟日娘と見れど飽かぬかも

(六五)

古の人にわれあれやささなみの故き京を見れば悲しき

(三二)

ささなみの国つ御神の心さびて荒れたる京見れば悲しも

(三三)

楽浪の志賀津の子らが罷道の川瀬の道を見ればさぶしも

(二一八)

古に妹とわが見しぬばたまの黒牛瀉を見ればさぶしも

(一七九八)

難波瀾潮干ありそね沈みにし妹が光儀を見まく苦しも

(二二九)

現にも今も見てしか夢のみに手本纏き寝と見れば苦しも

(二八八〇)

これらの歌では、結びの句で「見る」という言葉とともに感情を表出するという型が認められる。「見る」主体は当然「われ」であろうから、最初に挙げた型とも共通する点を持ち、「私」という意識に回帰する表現と思われる。あるいは、何かを見たことによつて歌を発する必要性が生じ、それを言葉にした時の表現の型である。「見」たことによつて生じた感情は個人によつて違うものであつて、必ずしも皆に共通する「言葉」として表現できるものではない。しかし、それを強引に「言葉」に置き換えることによつて歌い収めている。個別性を詳細に表現しようとするのではなく、多くの人に共通する表現の型に置き換えることによつて、自己の中の秩序を回復しようとしたと考えられる。自分の「言葉」でもある一方で、皆に共通する「言葉」は「両義性」を持つものである。

また、次に挙げる歌に見られるものも表現の類型ということができるだろう。

朝霧に濡れにし衣干さずして独りか君が山道越ゆらむ

(一六六六)

山科の石田の小野の柞原見つつか君が山道越ゆらむ

(一七三〇)

梓弓末は知らねど愛しみ君に副ひて山道越え来ぬ (三一四)

九)

草陰の荒蘭の崎の笠島を見つつか君が山道越ゆらむ (三二一)

九二)

玉かつま島熊山の夕暮に独りか君が山道越ゆらむ (三一九)

三二)

あしひきの山の黄葉に雫あひて散らむ山道を君が越えまく

(四二二五)

これらの歌には、明らかに「山道越ゆらむ」という句かそれに近い表現で歌を終わらせようという意識がある。前四句がどうであろうとも結びをこのように歌うことよって一首は必ず安定して終結する。他にも、志貴皇子の一四一八番「萌え出づる春になりにけるかも」に代表される、「なりにけるかも」による歌いおさめの方法などを見出すことができる。

ここまで見てきたように、結びの句の表出の仕方が、いくつかの型に分類できるといふことはどういふことなのか。それは、そこが「呪文のような部分」であることを示しているのである。「呪文のような部分」といふことは、ある「決まり」に則って表出されたといふことと等しいだろう。個人の枠を越えた「決まり」があるといふことは、そこは何か「力」を持つといふことである。それは、すなわち、歌の世界をそこで終わらせることができるといふことであつた。そして、再び人の世界に復帰させ得る「力」を持っている。「万葉集」の歌の歌い収

めの部分にはいくつかの表出の型があつて、個人の枠を越えたところの力が働いているように見えるのには、そのような理由があつたからだと思われる。

続いて歌の中間部分について検討してみる。歌の中間において顕著な特徴は、対句が多用されるということである。短歌では分かりづらいので長歌を対象として見てみると、ほとんどの長歌はその中間の大部分を対句構成が占めている。どのような言葉が用いられるかは歌の主題によつて左右されるが、構成という面からは、やはり典型的と言ふことができるのではなからうか。巻一の三十八番「吉野の宮に幸しし時に、柿本朝臣人麿の作れる歌」を例にして見てみよう。

やすみしし わご大君 神ながら 神さびせすと

吉野川 激つ河内に 高殿を 高知りまして 登り立ち

国見をせせば

疊はる 青垣山 山神の 奉る御調と

春べは 花かざし持ち

秋立てば 黄葉かざせり

逝き副ふ 川の神も 大御食に 仕へ奉ると

上つ瀬に 鶺鴒を立ち

下つ瀬に 小網さし渡す

山川も 依りて仕ふる 神の御代かも (三三八)

先に挙げた十六番額田王の歌もそうなのだが、この歌の中間部分も「対句」で成り立っている。そして、この「対句」によつて作り出されている空間は現実的ではない。山や川、上つ瀬、下つ瀬はまだしも、春と秋の風景が現実一度に眼前に現れる

わけではない。とすれば、これは抽象的な虚構の風景であつて、言葉だけで構成された世界である。換言すれば、「歌の中だけに現出した世界」ということになる。「歌の中だけの世界」であるから、これらの語句は現実的には何も「意味」してはいない。当然、これは「人にとつての意味」ということであつて、歌が何に對して表出されたものなのかを考えれば、このような性質は理解できる。

もともと歌は、「意味を傳達する」ものではないと思われる。先に折口氏の、「神にうつたふ」ことと歌には関連があるといふ発言を引用したが、歌が「神」に向かつて表出されたものであるのなら、「人」にとつて「意味」を持たないことは当然である。人が、もし意味を傳達したいのならば、「散文」を用いればよい。現在でも、たとえば新聞の記事や取扱説明書などは「散文」で書かれている。その理由として、まず、「散文」にはリズムがない。音の高低や、言葉の音の数の制限もない。「散文」にはよけいな決まり事がないから、何かを説明する時には適しているのである。このような「散文」の性質は、「散文」が「書」いて「見る」ことを前提とした手段であることも示していよう。誰もが、何度も繰り返し触れることができるということが、「散文」による「意味」の傳達に寄与しているのである。

それに対して「韻文」は、よけいな決まり事がいろいろあり、まず、それに則ることが必要となる。また、「韻文」の言語表現の中には、「枕詞」や「序詞」など、直接の「意味」の傳達に必要な技法も様ざまある。音の高低やリズムなどと

合わせて考えると、歌は人にとつての「意味」を傳達する手段ではなかつたと言ふしかない。それは、たとえば、歌という形式によつて問いかけられた時に、歌という形式を以て答えていることからもうかがえる。この場合の「意味」というものが歌の中でのものであるから、「散文」で答えることが不可能なのである。言ふなれば歌の中だけの「意味」ということになるだろうか。だから、普通の問いかけに對して歌を以て答える場合はあるが、歌の問いかけに對して「散文」で答える例のないことは留意しておくべきである。歌の中では、言葉が重ねられていたとしても、必ずしも「意味」としてまっすぐに繋がつているとは限らない。

では、最後に歌い出しの部分はどうか。歌い出しの部分を見てゆくと、ここにもいくつかの表出の型があつたように思われる。その一つは「枕詞」を用いることである。たとえば巻一から巻三の中には、

「あかねさす」二〇（額田王）、一六九（柿本人麻呂）

「あしひきの」四一四（大伴家持）、四七七（大伴家持）、一〇

七（大津皇子）

「あまざかる」二二七（不詳）、二五五（柿本人麻呂）

「あをによし」八〇（不詳）、三二八（小野老）

「いさなとり」一五三（倭大后）

「くさまくら」四二六（柿本人麻呂）、六九（清江娘子）

「ささなみの」一五四（石川夫人）、三三（高市古人）、二〇六

（置始東人）、二二八（柿本人麻呂）、三二、三〇

（ともに柿本人麻呂）



「ちはやぶる」四〇四（娘子）  
 「とぶとりの」一九四、一九六（ともに柿本人麻呂）、七八（持

統天皇か？）

「ひさかたの」二九二（角鷹）、三七九（大伴坂上郎女）、二四

〇（柿本人麻呂）、二〇〇（柿本人麻呂）、一六  
 八（柿本人麻呂）

などがある。このようなはじまり方に対して、現代人の我われはより歌らしきを感じる。この「歌らしきを感じる」ことは、「枕詞」が我われの日常から遠いところにあることをさうかがわせるだろう。すなわち、「枕詞」が我われにとって同時代的ではないということである。我われの日常からは遠く離れたものであるからこそ、そこに莊重さ（非日常性）が感じられ、歌らしいと思うのである。『万葉集』の頃の人たちにとっても、「枕詞」は日常の表現ではなかつただろう。日常身のまわりにあるものすべてに「枕詞」がついているのではなく、ある特定のものにしかついていないのだから、「枕詞」がついていけば改まった印象を与えたに違いない。一方で、これが「枕詞」を使った歌のすべての例ではないが、全体的に、人麻呂に代表されるような所謂「歌人」の歌が多いことに気づく。歌の世界に近いものを使いこなすことができるのは、やはり「歌人」のように頻繁に歌と接する人びとではなかつたか。

あるいは、天皇に関わる内容の歌の時に、「やすみししわご大君」という句ではじまるのも顕著な傾向である。次に挙げられるように「みやこ」に関する歌も「やすみしし わご大君」ではじまっている。「みやこ」は天皇とほぼ重なるものであるか

ら、同じような語句で始まるのは当然であろう。先に挙げた三六番も「やすみしし わご大君の」で始まっているが、それ以外にもいくつか例がある。

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  
 (三二九)

やすみしし わご大君の 高敷かず 日本の国は 皇祖の

神の御代より 敷きませる 国にしあれば 生れまさむ

御子のつぎつき 天の下 知らしまさむと 八百万 千年

をかねて 定めけむ 平城の京師は（後略）（一〇四七）

「やすみしし わご大君」という句も「枕詞」と同様に、はじまり方の「定型」として用いられたと考えられる。例は少ないのであるが、歌の歌いはじめの部分にも決まりがあつたと言えないのではなからうか。結びの句に比べると表出のパターンが少ないのは、既に「歌の世界」に入っているからなのかもしれない。「歌の世界」にいるからこそ歌は発せられるのである。とすれば、わざわざ「歌の世界」に入るための詞章が必要とされる場合は限られてくる。それは、たとえば自分の意志に関わりなく、他人から歌を詠めと命じられる場合などである。しかし、やはり全体的に見れば、歌にはそれに則れば歌になるという決まりがあつた。誰でもがその方法に則れば歌を作ることができたということで、逆に考えれば、決まりを決めておかねばならないほど歌は危険であつたということである。

## 三、

歌を冒頭の部分、中間部、そして結びの部分に分けてみると、それぞれに表出の型が認められる。その中で最も顕著な特徴を示しているのが結びの部分で、ここにはいくつかの決まり文句が用意されている。それに則れば、それ以前がどんなに個別性にあふれた詞章であろうとも、歌を終結させることができずなわち一首として成り立たせることができたのである。

また、歌の中間部は対句の用いられている割合が高い。これは、この部分が現実から離れた、歌らしい部分であることを示している。ここで言う「現実から離れた」とは、我われの日常の「意味」に真つ直ぐ向かっていかないということである。歌は中間部において、言葉によって「歌の世界」を構成する。だから、歌としての「内容」はこの部分にあると考えられる。日常の「意味」は担わないが、歌が何故発せられたのかを示す「内容」はここにありとあるということである。

長歌においては、今述べた二つの部分には明らかに特徴がある。また、短歌でも同じような傾向を見出せる。短歌の中間部に対句を用いることは音数からみて難いのであるが、長歌と同じように、意味の上でさまざまに分岐しようとする詞章を、少なくとも結びの句が絡めとろうとしているように見える。短歌も長歌も、結びの句のはたらきは共通していると考えられる。また、長歌と短歌の結びについて興味深いのは、たとえば山上憶良の作と見られる八九七番と八九八番である。八九七番

は長歌で、「たまきはる」という枕詞ではじまる。これは「歌人」の歌の特徴の一つと見られる。そして、結びの句は「哭のみし泣かゆ」で、自分の動作ではあるが、前に挙げた結びの句の型ではない。しかし、続く反歌の八九八番も「哭のみし泣かゆ」で結ばれている。このように長歌・反歌が同じ言葉で結ばれる例は八九四、八九五番にも見られ、長歌の結び方が短歌（反歌）にも及ぶ可能性を示している。長歌で結びの型が明らかでない場合でも、短歌との組み合わせによる結びの型があるようだ。

そして、冒頭部には、「枕詞」ではじまる例が幾つかの歌に見られるのだが、全体としては、結びの部分や中間部と比べると特徴が少ないように思われた。しかし、「枕詞」は歌の中では大きな要素で、「歌らしき」を醸し出すものである。そのためか、「歌人」が発する歌に「枕詞」ではじまるものを多く認めることができる。自分から「歌の世界」に入っていこうとする時に必要な装置の一つと考えてよいだろう。

歌の中間部は日常の「意味」から離れた、「歌の世界」であると述べたが、たとえば先に挙げた三八番「吉野の宮に幸しし時に、柿本朝臣人麿の作れる歌」が、現実の世界と大きくかけ離れているとは思えない。しかし、歌の中で述べられていることは眼前に広がっている風景でないことは確かであろう。それを、もし散文で表してしまえば、それは「嘘」になる。受け手は何の現実感も抱かない。しかし、この歌が受け手にある一定の現実感を与えるのは、それが「歌」という形で表出されたからだ。歌が、今まで述べてきたような、ある一定の表出の仕方

に則つて構成されていれば、受け手に現実感をもたらすことができたのである。それは何回も述べているように歌の中の現実でしかないが、歌は、それ自身の中に言葉によって一つの世界、歌の中の現実を構成しているのである。この「歌の中の現実」「こそが歌の「意味」であり、また機能である。「機能」であり「意味」である一方で、それは人の日常にとつて「意味」を為していない。では、どこに對してその「機能」を發揮しているのかと言へば、折口氏が「神の了解と同情」とに縋る方法」と述べていたように、「神」との交渉の手段としてあつたのである。歌が「意味」を持つのは「神」の側に對してであつた。歌が全体として人と「神」の「両義性」を持つのであるから、人の日常にとつて「意味」を為さない部分は「神」の側にはたつきかけるものだと考へるほかない。現実的ではないと思はれていた「歌の中の世界」も、「神」の側のものとしては「現実」的だと言へるのである。

歌が、人びとの日常から離れた「楽しみ」としてあることも、歌の機能に関わつていのではないだろうか。歌が発せられた場面を見ていくと、旅にあるなど喪失感をともしなう場合が多いのだが、一方で酒宴などの「楽しみ」の場もある。歌が信仰に関わるものであるとすれば「楽しみ」の場で発せられることに疑問が生じるかもしれない。しかし、歌の機能が自分の内なるものを他者に投げかけることだとすれば、それは「楽しみ」の場で発せられてもよいだろう。

この稿で見た歌の構成の特徴は、論理的にはすべての歌に共通するものである。しかし、たとえば『万葉集』を見てみる

と、すべての歌に同じように含まれているものではない。むしろ、完全に構成が整っている歌は少ないと言へるだろう。少ないのではあるが、その中でも、前節の歌い出しの部分で触れたような「歌人」の歌は、比較的この構成に則つて成り立っていると言へるのではなからうか。たとえば先に挙げた巻一・十六番の額田王の歌もそうであるが、他にも見ることがができる。

玉櫛 畝火の山のゝ大宮処 見れば悲しも

(二九) 柿本朝臣麻呂

なまよみの 甲斐の國ゝ不尽の高嶺は 見れど飽かぬかも

(三一九) 高橋連虫麿

春日を 春日の山のゝ思ひそわがする 逢はぬ兒ゆゑに

(三七二) 山部宿禰赤人

ひさかたの 天の原よりゝわれは祈ひなむ 君に逢はぬかも

(三七九) 大伴坂上郎女

恣意的に、構成の当てはまる歌の冒頭部と結びの部分抜き出してみたが、彼らは、やはり、ある一定の「歌の作り方」といったものを持つていたと思われる。それは、日常的に歌に触れていることから生じた知恵なのかもしれない。歌が「神」の側と触れ合う手段であつて、人にとつて非日常のものであつたからこそ、このような手順を獲得する必要があつたのではなからうか。そして、もし歌を作る機会があれば、「歌人」でない我われも、どこかにそのような決まりを感じながら歌を作っているのではないだろうか。

本稿の中で『万葉集』の引用は、中西進『万葉集 全訳注原

文付』講談社文庫による。

注(一) たとえば『古事記』には、神武天皇が伊須氣余理比売に求婚する時に、大久米命と歌で問答をする記事がある。

『古事記』『日本書紀』の中には、歌によって問答している場面がいくつも見られるが、現在の我われの周囲から類推すると、現実にもそのようなことがあったとは思えない。また、現在、舞台などで「音楽劇」を観る時、何か違和感を感じるのも、歌で会話が成り立つことに不自然さを感じているからだろう。そして、その「違和感」がいくぶんかの「はずかしさ」であるのは、同じ言語表現でありながら歌という形式で表出された時に伝わるものが違うからであろう。

(2) しかし、和歌の拍を西洋の音符を用いて表現することには多少疑問がある。たとえば、日本の太鼓の演奏では、西洋の音楽でいえばドラムやベースギターが担当するような、ベースラインとなる等間隔の打撃はない。緩急がある時は、全体が同じように緩急を持つ。あたかもメトロノームに合わせるようなことが、和歌に当てはまるのだろうか。

(3) 藤井貞和『物語文学成立史』東京大学出版会

(4) 「國文學の發生(第四稿)」には

たゞ今、文學の信仰起源説を最、頑なに把つて居るのは、恐らくは私であらう。性の牽引や、咄嗟の感激から出發したとする學説などは、當分折りあへない其等の假説の缺點を見てゐる。さうした常識の範圍を脱

しない合理論は、一等大切な唯の一點をすら考へ洩して居るのである。音聲一途に憑る外ない不文の發想が、どう言ふ訣で、當座に消滅しないで、永く保存せられ、文學意識を分化するに到つたのであらう。戀愛や悲喜の激情は、感動詞を構成する事はあつても、文章の定型を形づくる事はない。又、第一、傳承記憶の値打ちが何處から考へられよう。口頭の詞章が、文學意識を發生するまでも保存せられて行くのは、信仰に關聯して居たからである。信仰を外にして、長い不文の古代に存続の力を持つたものは、一つとして考へられないのである。信仰に根ざしある事物だけが、長い生命を持つて來た。ゆくりなく發した言語詞章は、即座に影を消したのである。

とある。しかし、ここで述べられている考えは、「文學の發生」と言うよりも、むしろ「維持された理由」ではなからうか。この発言を見てみると、口頭で發せられた詞章がやがて文學意識を伴うようになるのだが、文學意識を伴うまで保持されるためには、「信仰」が大きく関わっているのとれる。實際、残っているものしか我われは相手にできないのだから、それらのものに共通して「信仰」の影を見るのは正しいのかもしれない。しかし、これは過去から現在へと、一方向に流れる時間を前提としていて、今現在も文學が生産されていることの答えとはならない。我われが過去から与えられて歌という形態を持つて居るのは明らかであるが、短歌は今も作られ、散文による文學作品も産み出されている。このような現象も、「文學の發生」ということでは、同列に考えられなければならない。その点に關

して、折口氏のように「信仰」に関わって文学が発生したと考えるだけでは不十分である。「発生」してしまったものが維持され続ける理由と、何故「発生」したかとは、また別の問題と捉えるべきだと考える。

(5) ここでいう「神」は、「自己」に対する概念として持ち出したのであるから、共同体の上に立つものではない。当然「共同性」とも関わらない。「他者」と言い換えるべきものである。自己と他者がある場合、共同体はその二者の対立関係から離れた、むしろ第三者になると思われる。

(6) 佐藤和喜「多声の歌体から単声の歌体へ——歌物語の生成——」国語と国文学 一九九五・五

佐藤氏は、五七調の短歌の一・二句と三・四句について、どちらかが神の声であり、どちらかが人の声であるとしている。しかし、たとえば例に挙がっている『万葉集』二八番の歌について、「らし」という言葉が神意を示しているから一・二句は神の声としているが、それは人の解釈による、人によってもたらされた「神意」である。人の言語を用いて表現している限り、「人の声」だと思われる。一つの歌の中の言葉を神の声と人の声に分けることは難しいのではなからうか。

(7) 今村仁司『排除の構造』ちくま学芸文庫

「第三項」が生じる理由について、私見を述べておく。まず「第一項」は「第二項」を排除しようとする方向性を持った力を根本的に持っている。しかし、「第二項」は（反第一項）であるから、「第一項」が存在する限りなくなることはない。そこで、「第一項」から見て「第二項」と等価物である「第三項」が生み出される。この「第三項」

を排除することが、「第二項」を排除することの代償となるのである。しかし、本当に「第二項」を排除したことでないから、このようなことがもしなされたとしても不満は依然として残り、それ故に第三項の排除は永遠に繰り返されることとなる。

(8) 「絶対的他者」は、本来ならば知覚できないはずである。「知覚できる」ということは幾分かでも共通する部分があるということ、で、「絶対的」とは言えない。

(9) 注(7)『排除の構造』の中で、今村氏は「第三項排除は、つねに必ず、鉄の法則のごとく、下方排除の方向をとる。」(傍点今村氏)と述べている。「歌人」の扱いはこれに関わっていると思われる。

(10) 注(6) 参照。

(11) 歌が向こうから依り憑いてくるものであるとすれば、それを解消する手段はより一層大切になるはずだ。どのようにして「神憑り状態から覚め」たのか、当然歌を発することに関わりがあるだろう。

(12) 歌が向こう側からよりついできた結果、歌が発せられたという考え方もできる。あるいは、歌が憑依したのと、それを解消するために歌が発せられたのは同時だと考えうるべきなのかもしれない。しかし、「歌人」といわれるような、頻繁に歌を発する人はそれでは困るだろう。何かしら自分から歌の世界に転移する手段を持つべきである。

(13) 鈴木日出男『王の歌 古代歌謡論』筑摩書房「第六章 短歌形式の成立」

(14) 注(6) 参照。

(15) 記紀歌謡に対しては、内田賢徳氏が「短歌・長歌の成

立」(『岩波講座 日本文学史』第一卷 文学の誕生より八世紀まで 岩波書店)の「一 歌謡の終結法」で細かく分析している。このように「終結法」として分析できるということは、一定の決まりがあったということである。しかし、いずれの分析でも、では何故そのような決まりがあったのかということに関しては述べられていない。

(16) 古代歌謡における「われ」という一人称について、古橋信孝氏は〈巡行叙事〉という視点から、神と重なると述べている(『古代和歌の発生 歌の呪性と様式』東京大学出版会 など)。しかし、氏も述べているように「古代日本には、残念ながら、巡行から国見に至る〈巡行叙事〉の神謡は伝えられていない」(『前掲書』)のである。『万葉集』の歌の中にも〈巡行叙事〉(の一部)という形式を見出すことはできるが、その主体が神であることは必ずしも自明ではない。

(17) 「神」の視点からものを見ている(上から俯瞰している)ということとは考えられる。そうすれば、春・秋は時間としての隔たりがあるので難しいが、上つ瀬と下つ瀬をいっぺんに見ることはできるだろう。しかし、結びの句で「神の御代かも」といっていることからすれば、やはり人の視点で歌を作っていると見るべきではなからうか。

(18) 短歌の上三句の構成について鈴木日出男氏は「枕詞十地名十物象」という語順のあることを指摘している(注12など参照)。氏は和歌における音数が五・七音になっていったことと関わってこのような分析をされたと思われるが、図らずもそれは歌い出しの仕方について決まりがあったことを示している。

(いながき ゆずる)