

古代和歌の発想形式における 序詞の位相——時調の意味構造を参考にして——

林 いむ 慶 きよん 花 ゆあ

一、はじめに

文学研究において国際間の横に広がる比較論的な視点と一国の文学の固有な展開を縦に眺める姿勢が複眼的に取られることの必要性が唱えられて久しい。しかし、近代以降の文学研究が必ずしも両者に対して均等な目配りをしてきたわけではない。国民国家の建設という国家的な目標に呼応して構築された「国文学史」の伝統は自明視され自然化されているために、そのような「自國文学」の持つ固有性を科学的に解き明かすことが最も正統的な研究として威勢を振るい、比較研究はあくまでも補助的役割が与えられたにすぎない。だが、文学史研究の立場からしても、両者を相対的に見極め総合的に考察する視点を持たない限り、固有な表現の伝統を背負う「自國文学」の多彩な展開を論理的に追究することは不可能であろう。本稿で取り上げる古代和歌の修辞法の一つである序詞についても同様なことが指摘できる。万葉集に特徴的な序詞の頻出をめぐって、近年記紀歌謡などの例を手がかりにその起源を探り、万葉歌につながる通時の表現の展開を見据えた上で、両者に共通の発想形式

を導き出したことは、文学史研究の大きな成果といえる。しかし、そのような通時的方法では一応の成立を見た定型和歌の様式が多様に変転していく文学現象の内実までは説明しえないと思われる。そこで積極的に考慮されなければならないのは「自國文学」の枠を越えた比較研究の視点であろう。

二、「寄物陳思」と「興」

序詞を単に本旨の一語を導くための修辞の一つで、本旨に対する從属的関係にある修飾部と捉える従来の見解には既に疑問が唱えられてきた。序詞は、記紀歌謡に顯著に見られるなく、むしろ歌の場に即した（即境的）景物が詠まれるのが本質的で、そこから逆に心情叙述が引き出されてくると捉えるならば、両者は一首中に各々自立的に存在することになる。そのため、序詞の語義（本旨を導くための前置き）では適当でない例をも含めた概念として景物、物象などに關する叙述部という言い回しで把握されることがある。そうすることにより序詞は歌を成り立たせる独自な部分として心情の叙述部（「陳思部」「人事部」とも）に対応するものに「昇格」したのである。序詞の

わらせた理解—描写された自然物を政治的表明とする見方—を脱し、詩人の囁目的経験を重視する新しい文学觀を展開させた詩論書であり、六義の中で賦比興のみを取り上げ、「文已尽而意有^レ余興也。因^レ物喻^レ志比^レ也。直書^レ其事、寓^レ言写^レ物賦也。」と解いている。「正述心緒」は賦の解説部分と類似している。「譬喻歌」に関しても集中の注記に「寄^レ物喻^レ思」とあるから、明らかに比を解説した部分（傍線部）を受けている。ところが、「寄物陳思」と対応すべき興の解説には語構成の近似を導き出す手掛かりはまったく見当たらず、「寄物陳思」はむしろ直接には「因物喻志」を意識して、そこから類推された造語と見ることができる。そうだとすると、集中において「寄物^レ」が「^レ陳思」なしし「^レ喻思」と結合している分類項目に振り分けられているそれぞれの歌群の違いはどのように把握されていたのかを、かりに序詞の表出率から確認しておこう。

%	序詞	歌数	正述心緒	寄物陳思	譬喻歌	羈旅発思
一	三	二五九	四三二	一三	五三	
	五三	二三〇		一	一七	
	八				三三一	

* 卷十一、十二の序詞分布

古代和歌の発想形式における序詞の位相

尤も、「寄物陳思」の語そのものは、「詩品」などの中国の詩学を参考にして考案されたものと捉えられている。梁の鐘嵘が書いた「詩品」は、興に対するそれまでの儒家の政教道德に関がである。

尤も、「寄物陳思」の語そのものは、「詩品」などの中国の詩学を参考にして考案されたものと捉えられている。梁の鐘嵘が書いた「詩品」は、興に対するそれまでの儒家の政教道德に関

示を主眼とするゆえに序詞が表出されない「正述心緒歌」とは逆向きに、序詞を含まない」とで心情部の露出への契機を伏させたことによる。さらに、単に「寄物」という題詞を持つ歌でも、「譬喩歌」の部立に拘束されている卷七の場合は序詞がほとんど詠まれていないが（一〇七首中五首）、「相聞」の部立を持つ卷十の例には卷全体の序詞表出率（一三%）をかなり上回る比率で表出されている（一一首中三五首、二九%）。

以上の事実からは、序詞は「寄物陳思」と「寄物喩思」を分つ際の明確な指標であり、「寄物」の歌で心情部（「陳思」）へと転換する契機を持たないものが譬喩歌であったことがわかる。これは、集中の譬喩歌について本義（心情部）を隠して喻（物象部）だけを掲げ、喻を通して本義を推察させる諷喩（allegory）的表現と説く見解を裏付けるものである。ただし、譬喩歌に序詞の表出が少數ながら認められるのは、心情叙述の非表出の認定が曖昧であったことを示しているといえよう。中国の詩論史においても「興」と「比」の区別は明確でなく、感情を直接に表現する「賦」に対立する比喩表現として一緒に扱われることが少なくない。時代は下るが、王生忠岑「和歌体十種」（九四五年）が、和歌を「十体」に分類し、その第八に挙げた「比興体」について「標レ物類レ心」と説明しているのも両者の境界が必ずしも自明ではないと受け止められていることを物語っている。

三、記紀歌譜から和歌へ

このように、序詞に対する理解を修辞的な面から発想法に関する

的な恋歌や雑歌が歌われる私的な場へと歌の場の規制力が弱まつていくにつれて多様な一般的景物を取り込むようになったとされている。上記の高木市之助にしても、万葉集の寄物陳思歌についてでは記紀歌謡との質的違いを認めつつも、あくまで記紀歌謡の伝統を継承した「最も素朴原始な段階」のものと捉え、「漢文学の示唆を最も明瞭露骨に」受けた詠物歌とは区別しているのである。

しかしながら、二つの研究態度は必ずしも相容れないものではないはずである。固有な伝統を地盤にして成立した和歌の形式はそれ自身に内在された普遍性へと向かう豊富な可能性を發揮していく中に、漢詩文の比喩表現をも取り込んでいったことは次の孝徳朝の歌謡の例が端的に示してくれる。

A 山川に 駕鷹二つ居て 偶よく 偶へる妹を 誰か率にけ
む（紀・一一三）

B 本毎に 花は咲けども 何どかも 愛し妹が また咲き出
来ぬ（紀・一一四）

Aは、「厚顔抄」が「毛詩」「周南」冒頭の「閨閨雎鳩

在二河之洲。窈窕淑女 君子好逑。」によつていると指摘して

以来通説となつていい。『毛伝』には前句について「興也」という指摘があり、漢詩の比喩表現の発想が定型短歌の寄物陳思的形式に攝取されていく様子が窺える。Bは序詞を含んでいないが、景物を提示する前句を、心情を表出する後句に逆接的に関わらせている。この歌についても人の不帰を花の再生に対比させその無常さを詠嘆しているところに「薤露」に淵源を持つ中国挽歌詩の発想が踏まえられているといえる。尤も、こうし

わるものへと展開させることにより、序詞を詩歌(poetry)の普遍的な発想形式の次元にまで一般化して捉えることができるのである。そうした景物の提示から心情の表出へと転換する発想法は言語や民族の違いを超えて普遍的に存在しうるものであり、前節で確認した漢詩の比喩表現（「興」又は「比興」）の場合のみならず、西洋の詩や、後述するように、朝鮮の「時調」にも見出すことができる。特に漢詩に対するこのような視点は万葉編纂時に既に意識されていたことが「寄物陳思」の部立の存在から認められるのである。だが、ここで重要なのは、それが単に歌集の体裁を整えるための表面的な受容の次元に止まらず、表現の内部の影響関係にも及ぶ問題にはかならないことである。既に高木市之助は、万葉集における自然環境が記紀歌譜とは異なり多様性を呈して寄物的・詠物的・叙景的に関連していることを論じ、その主たる原因を中国文学との接触から説明した。しかし、その一方で、景から情へと転換する発想法自体は、漢詩のそれなどに類似するのと同様に、定型短歌を生み出した母胎とされる記紀歌譜や民間の短詩型歌謡（土橋学説でいう「民謡」）にも共通しており、後者との関係がより本質的、直接的と見なされるため、研究史は序詞を定型短歌の成立を前提とする様式として位置づけ、その固有な展開を跡付けることに傾いている。それによれば、万葉集における寄物陳思歌の豊穣という現象は定型短歌の様式性の確立によって必然的に齋されたものである。さらに、序詞に取り上げられる景物の多様な展開は、歌の場の多様化（転換）に求めるのが一般的である。つまり、公的社交的な寿歌が求められる集団的儀礼の場から独詠

た発想 자체は上代の歌の中で極めて独自的とされていることは確かである。しかし、ABの例は定型短歌が形成初期から発想形式の面においても漢詩文を意識的に取り入れながら、表現の世界を確かなものとしていたことを示している。これらの例を和歌の世界から締め出さないためにも、ここで必要なのは序詞の多様化を説明するにあたる複眼的視点であろう。さらに、A Bは、漢風への強い志向性をもつて歌の世界にも漢詩文の表現を積極的に投影させていった近江朝の時代相が一足先に具現された例ともいえる。近江朝以来の、詩文の比喩表現や見立ての導入、歌の場における文会の移植、詠物詩の受容などは単に詠物歌形成の前提としてのみならず、物象叙述を契機として歌を成り立たせる寄物陳思歌にも影響を及ぼしていったに相違ないだろう。

さて、和歌に見られるような、固有の詩歌形式の豊かな展開を支える滋養分として漢詩文の世界を意欲的に攝取していた状況は、朝鮮の詩歌である時調にも見られる。

四、時調における二部構造

時調とは高麗末期（一四世紀後半）に完成した三行（各行は一般に初章・中章・終章と呼ばれる）からなる定型詩歌のことである。従来は三・四調もしくは四・四調を基本とした三行六句（二句が一行をなす）の音数律定型と見なされていたが、例外が多く、最近は否定されている。かわりに各行が四音歩を主調とする音歩律定型と捉えられている。音歩とは呼吸の一繩まりで、字数の出入りはある程度まで自由である。

完成初期の作者のすべてが当時新しい政治理念として注目された朱子学を信奉した士大夫層であり、中国の思想文化は形成期の時調を内容的に支えたものとして重要な意義を持つ。たとえば、次の例は朝鮮時代初期の士大夫である孟思誠の「江湖四時歌」と呼ばれる歌の一首である。

I 江湖に秋が訪れ 魚も肉付いている

小艇に投網を載せ 打ち捨てておいて

この身が長閑に暮らすのも また君のお恵みなり (一)

一五)

初・中章に田園に身を寄せて閑静に暮らす様子が描かれており、政争を逃れ自然に浸る悠々自適な生活を主題とするいわゆる「江湖歌」の嚆矢となつた作である。ところが、終章にきて内容が急転し、自然に埋もれながらも意識下に沈潜している忠君の精神をふと自覺したことの喜びが歌われているのである。時調にはIの例のように終章で「感_三君恩」の内容で主題をまとめる歌が少くないが、それは規範や名分を重視する性理學的な政治理念を新たな時代の思想として感得した官僚知識層たちの意識が表現の世界に投影されたことの現われであろう。

時調はIの例に見られるように、内容の段落を大きく二つに分けることができ、初・中章が一つの段落を、終章がもう一つの段落をなしている場合が多い。初章、中章、終章の内容を各々A、B、Cとすると、A、Bは表現の意図や一首内における機能が同一であり、そこからCが導かれる形式が時調全般において最も一般的な展開方式とされている。図式で示せば、

A → B → Cとなるが、終章において主題を提示するための比喩

何故にわが王孫は 不帰の客となつてしまつたのだろう。

(一二四四)

VI 山の外に山あり 越えてもまた山

路の中に路あり 歩いてもまた路

山不尽、路無窮で 行方も知らず (一四四〇)

II Vは挽歌的発想に似た歌であり、III IV VIは相聞歌に近いが、「後題式」が相聞的な歌に特に多いとは限らない。提示された景物にも和歌に見られる「場所十景物」のような一定の法則性はないが、I～VIはすべて初・中章に景物を並列的に叙述し、それを終章にわたして心情を表現するという二部構造をとっている。また、序歌に見られるように、連結部を介して景から情へと転換する方式の例は見られない。I～VIのように、初・中章の内容を終章の初句で受けて心情表現へとつなげる例もあるが、一般的にはII Vの下線部に見られるように、終章の第一音歩に配された「何故に (여다타)」「おそらく (아마도)」「でも (그려나 / 그려도)」「止めよ (두어라)」「あわれ (어즈 벼)」「童よ (아해야)」「我らも (우리도)」などの常套句が意味を転換させる役割を担っている。この終章の第一音歩だけは三音節に厳しく守られ、時調において定型性とともに生動的な力を与える核となる部分といえる。

時調の起源に関してはさまざまな見解が示されているものの、いまだ定説に達していないが、文学史研究においてはその淵源を時調成立以前に存在した朝鮮の固有名詩歌形式—郷歌（三国時代に漢字の音訓を借用した表記法で書かれた新羅の歌謡）や高麗歌謡（朝鮮時代にハングル文字で定着された高麗の

として初・中章が歌い起こされており、時調作法の固定的なパターンとして定着した。中には対句的に同列の意味をなしていA、Bが反意的にCへと展開していく例もあり、反転させることによつて意表を鋭く突いた転換が見られる。

このような時調における二部構造については、朝鮮で最初に「朝鮮文学史」（一九二二年）を執筆した安自山（一八八六～一九四六）により注目され、「後題式」と名づけられた。これは安が時調の体裁を五種類に分けた中の一つとして想定したもので、「初・中章には事物を列挙し、終章でそれを帰納させ本旨を申し出す」方式と説いている。寄物陳思的な発想形式に極めて近い説明であるが、実際に作品に当たってみるとそうした例は枚挙に遑がないほど多い。いくつか例を挙げてみよう。

II 落日は西山に沈み 東海から再び立ち上る

秋風に枯れた草は 春にはまた茂るのに

何故に最も貴い人生は 帰らないだろうか (四八二)

III 風も休む時 雲さえも休む時

山_{サマ}真や 手_{ハシ}真、海東青、秋鷹でさえ みんな休む高

峰の長城嶺

その向こうに君が訪れたならば 一時も休まず越えていこ

う (一一一三)

IV 風が吹こうとしてか 梢は横になる

雨が降ろうとしてか 雲の群れは泊まる

君は共寝をしようとしてか 目配せをする (一一一九)

V 碧海が乾上った後 砂が集まり島をなす

無情の芳草は 年毎に青々と茂り

俗謡）などに求め、時調をそれらの縮約型と捉えるのが一般的である。だが、時調の初・中章に見られるような対句式の表現方法は郷歌や高麗歌謡にはほとんど見受けられない。むしろ時調の縮約型の形成については、漢詩を時調化したものには原詩に訓点を付ける程度のもので初・中章を構成し、終章で原詩とは関係のない内容で締めくる例が多いことを考え合わせると、漢詩文の対句表現が積極的に関わつたものと見られる。以上のように、時調に限つていえば、発想や修辞面に漢詩文の影響を濃く受けていることは否定できない。たとえば、上掲の例のVは王維「送別」の「春草明年綠 王孫歸不歸」を時調形式に詠み直したものであり、IIとともに初・中章に描かれた自然の永遠性を終章の人間のはかなさへ逆接につなげることで両者を対比させており、前節のBと同様に中国挽歌詩の影響圏内にあるといえる。

時調は発生以来絶えず漢詩と交渉しながら変化・発展していくたと一般に言われているが、その範囲は発想形式にも及んでおり、寄物陳思的発想の漢詩をその二部構造に積極的に取り込んでいったことがこれらの例から類推できるのである。

おわりに

序詞は単なる修辞ではなく、和歌の寄物陳思的な発想形式における物象叙述として心情表現を導き出す機能を担つてゐる。和歌におけるこうした寄物陳思的発想は在來の歌謡形態を継承することで獲得されたものではあるが、その一方で完成した発想形式は普遍性へ向かう可能性をも内在させていた。寄物陳思

歌が固有な表現の伝統に支えられながら、ある有効性を以つて「比興」に代表される漢詩の比喩表現を取り込み、物象表現を豊かに展開させていったのもそのためであろう。同様のことは朝鮮の詩歌である時調の「後題式」からも指摘することができ、以上の側面からも東アジア世界のそれぞれの固有な詩歌の伝統はその形成期に漢詩文との交渉を展開し、より生命力溢れる多様な発展を遂げていったというやや平易な結論を導き出すことができよう。

- 注(1) 土橋寛「序詞の源流」(『万葉』二二、一九五六年一〇月)
- (2) 土橋注(1)論文、鈴木日出男「古代和歌における心物対応構造——万葉から平安和歌へ——」(『国語と国文学』一九七〇年四月)など。
- (3) 土橋注(1)論文。
- (4) 中島光風「寄物陳思歌の表現方法について」(『国語と国文学』一九二九年八月)が初見。
- (5) 鈴木虎雄「支那詩論史」(弘文堂、一九二七年三月)
- (6) 伊藤博「寄物陳思と正述心緒の論」(『万葉集の表現と方法上』堺書房、一九七五年)
- (7) 上田設夫「万葉集の序詞構造について—歌の場の転換にともなう表現の変化を中心に—」(『国語国文』一九七四年七月)にヨーロッパの民謡を取り上げて論じた個所がある。なお、土橋寛「万葉集の序詞」(『万葉集講座 言語と表現』第三卷、有精堂、一九七三年七月)には東南アジアの民謡(バントゥン)との類似が指摘されている。
- (8) 高木市之助「日本文学の環境」(河出書房、一九三八年一二月)
- (9) 鈴木日出男「和歌形式の成立」「解釈と鑑賞」一九八〇年二月)
- (10) 土橋注(1)論文、上田注(7)論文
- (11) 塚本澄子「孝德・齊明紀の挽歌における詩の成立の問題——類歌性をめぐって——」(『万葉とその伝統』桜楓社、一九八〇年六月)
- (12) ただし、「時調」はあくまで近代以降に定着した名称であり、それが流行っていた朝鮮時代には「短歌」「詩余」「新調」などと呼ばれ一定していかなかった。
- (13) 鄭炳昱「古詩歌韻律論序説」(崔鉉培先生華甲記念論文集)一九五四年)
- (14) 時調の引用と作品番号は、沈載完「定本時調大全」(一九八四年)によつており、日本語表記は原義を重んじた拙訳。括弧内は筆者注。
- (15) 鄭惠媛「時調の意味構造に関する分析」(一九七〇年度ソウル大学校大学院国文学科修士論文)
- (16) 安自山「時調詩学」(朝光社、一九四〇年)
- (17) 鄭炳昱「漢詩絶句と時調との比較」(『韓国漢文学研究』三・四集、一九七九年一二月)