

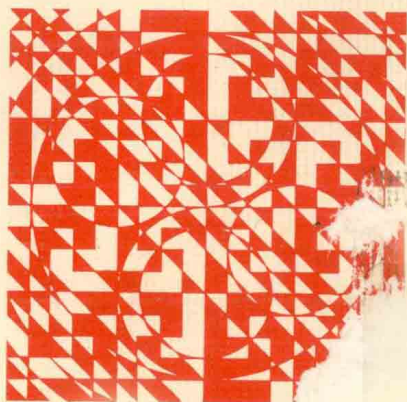
岩波講座

文学

6

表現の方法3 日本文学にそくして上

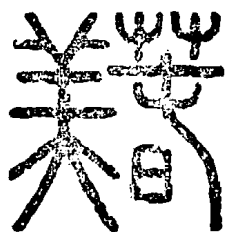
岩波書店



岩波講座 文 学

6

表現の方法 3 — 日本文学にそくして上



岩 波 書 店

〈執筆者紹介〉

- 西郷 信綱（さいごう のぶつな） 1916 年生 日本文学 『日本古代文学史』『梁塵秘抄』
秋 山 虔（あきやま けん） 1924 年生 日本文学 『源氏物語』『源氏物語の世界』
藤岡 忠美（ふじおか ただはる） 1926 年生 日本文学 『平安和歌史論』『和泉式部日記』
益田 勝実（ますだ かつみ） 1923 年生 日本文学 『火山列島の思想』『記紀歌謡』
外間 守善（ほかま しゅぜん） 1924 年生 国語学 『おもろさうし』（校注）『うりずんの島』
松村 博司（まつむら ひろじ） 1909 年生 日本文学 『栄花物語上下』（校注）『栄花物語の研究』
橋川 文三（はしかわ ぶんぞう） 1922 年生 日本政治思想史 『日本浪漫派批判序説』『近代日本政治思想史の諸相』
森本 和夫（もりもと かずお） 1927 年生 フランス文学 『道元とサルトル』『文学の主体と現実』
神島 二郎（かみしま じろう） 1918 年生 日本政治思想史 『近代日本の精神構造』『日本人の発想』
永積 安明（ながづみ やすあき） 1908 年生 日本文学 『中世文学の成立』『中世文学の展望』
大岡 信（おおおか まこと） 1931 年生 詩人・文芸評論 『大岡信詩集』『紀貫之』
佐竹 昭広（さたけ あきひろ） 1927 年生 日本文学 『下剋上の文学』『民話の思想』
戸井田 道三（といた みちぞう） 1909 年生 評論家 『観阿弥と世阿弥』『能芸論』
廣 末 保（ひろすえ たもつ） 1919 年生 日本文学 『芭蕉と西鶴』『境界の悪所』
富士 正晴（ふじ まさはる） 1913 年生 作家 『中国の隠者』『賈・久坂葉子伝』
杉浦 明平（すぎうら みんぺい） 1913 年生 作家 『小説渡辺崋山』『維新前夜の文学』
安丸 良夫（やすまる よしお） 1934 年生 日本思想史 『日本の近代化と民衆思想』『民衆宗教の思想』

岩波講座『文学』6 表現の方法 3, 日本文学にそくして上(全 12 巻 第 6 回配本)

1976 年 7 月 12 日 第 1 刷発行 ©

1980 年 3 月 14 日 第 2 刷発行

¥ 1900

発行者: 緑川 亨／発行所: 〒101 東京都千代田区一ツ橋 2-5-5 株式会社 岩波書店
電話 03-265-4111 振替 東京 6-26240／印刷: 精興社 製本: 松岳社

落丁本・乱丁本はお取替いたします

岩波講座 文学 6

目次

I 日本文学の成立

1	古代詩歌のリズム	西郷信綱	三
2	『源氏物語』と『今昔物語集』	秋山虔	三
3	文章生の娘たちの創造 ——紫式部・和泉式部・賀茂保憲女	藤岡忠美	四〇
4	古代的なものが日本文学でうしなわれる過程と 現代文学における再認識	益田勝実	六〇
5	沖繩文学の発生 ——呪言と叙事詩をめぐって	外間守善	八四

II 日本人の歴史感覚

1	歴史的関心にもとづく文学 ——『栄華物語』と『方丈記』	松村博司	一三
2	歴史と危機意識 ——『神皇正統記』『読史余論』『日本外史』	橋川文三	一三
3	仏教文学における時間の意識 ——『愚管抄』『正法眼蔵』	森本和夫	一五〇

4	天皇制と日本人の発想 ——『古事記』からの流れ	神島二郎	一六
---	----------------------------	------	----

III 作者と享受者の分化

1	『平家物語』と『太平記』 ——口誦文学の可能性	永積安明	一七
2	中世詩歌の成立	大岡信	二〇七
3	中世の言語表現 ——閑居の文学	佐竹昭広	二六
4	世阿弥から近松へ	戸井田道三	二四六

IV 町人のマテリアリズム

1	俳諧と芭蕉	廣末保	二九
2	上方文学の流れ ——西鶴・秋成・蕪村	富士正晴	二六七
3	江戸の文学	杉浦明平	三〇四
4	地方と文学的萌芽 ——一揆記録の世界	安丸良夫	三三

I

日本文学の成立

1 古代詩歌のリズム

一 リズムとは何か

西 郷 信 綱

記紀歌謡から万葉集を経て古今集に至る間に、長歌形式がとみに衰え、三十一文字の短歌形式がひとり栄えるようになったという現象が見てとれる。短歌形式の歌は、記紀歌謡ではどう見積っても半数を越えることがない。それが万葉になるとすっかり逆転し、総数約四、五〇〇首のうち約四、二〇〇首が短歌で、長歌は約二六〇首——別に旋頭歌や仏足石歌体等がある——と概算されている。かりに長歌についている短歌形式の反歌をはずしても、おそらく短歌が全体の八割台をわることはあるまい。この傾向は古今集ではさらにきわまり、総数一、二〇〇余首のうち長歌はたったの数首で、いわば形骸をとどめるにすぎなくなる。しかもその反面、「やまとうた」とはすなわち短歌のことだという一つの新しい定義がここで確立してくるのである。

どうしてこういう事態が生じるのか、またそれはどういう意味をもっているのか。私にとってこれは因縁久しい、それでいて今もってなかなか腑に落ちぬ疑問なのだが、思うに、こういった頑固な疑問に答えるには、教科書風に制度化された馴れ馴れしさを中断し、問いかたそのものを大胆に変えてみる必要がある。そういった点からすると、私の右のいいかたじたいすでに教科書風な詩形論に傾いているとのそしりをまぬがれそうにない。同じ短歌であ

りながら、周知のように万葉集と古今集とでは歌がらを異にしており、長歌でも記紀歌謡と人麿、あるいは人麿と憶良とでは歌の姿がまるで違っている。従來說かれてきているような詩形論では解けぬ、もっと隠微な問題が、ここには疑いもなく潜んでいる。

この詩形論を超えてゆくには、リズムという観点をあらたに導入するほかにはないかと私は考える。詩におけるリズムが詩形、あるいはそれにもとづく音数律と包みあう関係にあるのは否めない。そして日本の詩歌では、とくにこの音数律のことがつねに大きな話題であった。それがゆるがせにできぬものであり、そこに何らかの形で韻律学フオンゲイが成りたつであろうことを、私も認める。しかし、リズムの問題を詩形や音数律に還元できるかといえば、それはできないと思う。両者はその働く次元を異にする。さきに行った万葉集と古今集、あるいは人麿の長歌と憶良の長歌の違いはリズムの違いなのであり、そしてそれは音数律の内部構成をいくら精密に押さえていても、おそらく説明できずに終るだろう。第一、特定の音数律さえ守っておればそれは詩であり、そうでないのは散文だといえるわけではない。逆説でなく、散文も独自のリズムをもつ。西洋の詩でもリズムとミーター(Meter)——音の強弱や高低の規則的配置——は区別される。中味はちがうが日本の詩歌においても、リズムと音数律をまず以て区別してかかる必要がある。両者を同一視したり短絡させたりするところに、混乱と不毛が生じていると思う。では両者はいかに区別されるか。

詩は言葉を集中的に用いる。詩は口語にたいする組織暴力だという人さえいるが、とにかくそのような集中や暴力が形を持ち分節化されるには、修辭上の単位の長さを規制する回帰の型が多少とも必要とならざるをえない。それが読者に刺激や喜びや期待や安らぎ等を与えるわけだが、その型は言語の種類に応じてさまざまであって一般化できない。日本では五七音あるいは七五音出入りの音数律が、記紀歌謡以来もっとも代表的な型として用いられてきた。そ

これは日本語の特質とも関係があるだろう。しかしそのことから直ちに日本の詩歌の本質は音数律にあると断ずるのは、不当な飛躍である。なぜなら、この音数律は一つの抽象的な型であり、必ずしも詩のなかに現存はしないからだ。真に現存するのは、少くともすぐれた作品ではそれぞれの語や語群のつくり出す運動としてのリズムであり、音数律はむしろその背後にいわばメトロノームの振子の音のように保留される。つまりたんなる音数律ではなく、それとこのように重なりあうリズムのありかたこそが詩にとって生命的だと見るべきである。

こういうものとしてのリズムは、しかし物理的に観察できる事実でない。それは注意深い耳、つまり「内なる耳」にのみ感知される曖昧で不可測な何ものである。したがってピンで留めるような具合に、それを理論化することは不可能に近い。リズムの問題をもち出す難しさ、または責任がここに生じる。物理的に観察できる事実を信じることは、しかできぬいわゆる実証主義者には、学問と無縁な余計ごとと映るかも知れぬ。だが考えてみるとこれは、詩や歌に接するたびに私たちがつね日ごろ無言のうちに経験し実行しているところであって、何ら特別のことではない。ましてそれは閉された、たんなる主観的あるいは非合理的な内面性といったようなものでもない。むしろあまり身近かで自明な経験であり実行であるため、気づかずにやり過しているだけの話ではなからうか。たとえば人麿のこの歌がいいとか面白いとかいうとき、私たちはこの「内なる耳」の知覚にもとづいてそう判断しているはずである。この耳はすこぶる賢明なのであって、むろん精神とも結節している。

だとすればこれは学問と無縁などどころか、その基礎に横たわるなかなか奥の深い問題だということになる。私はできるだけ自己の経験を記述するというかたちで、以下、記紀歌謡・万葉集・古今集にそくしこの曖昧な何ものかを主題化してみたいのだが、さてどう考えてもそれは与えられた紙面には収りそうにない。で、短歌のことは割愛し、あるいは余白に残し、ここでは主として長歌の問題について記すことにする。

二 記紀歌謡から人麿へ

次にあげるのは、書紀に載せる久米歌中の一首である。

神風の　伊勢の海の　大石にや　い這ひ廻るもとは　細螺したたみの　細螺の　吾子よ　吾子よ　細螺の　い這ひ廻り
撃ちてし止まむ　撃ちてし止まむ

古事記ではそれが、「神風の、伊勢の海の、大石に、這ひ廻ろふ、細螺の、い這ひ廻り、撃ちてし止まむ」となっており、傍線部分が欠けている。これは普通、紀の方が歌われたまゝを記したからだと片づけられているようだが、それだけではすまぬ、もっと重要な問題がここにはあると思われる。噺しことばとおぼしき「吾子よ、吾子よ」の挿入、終句「撃ちてし止まむ」の反復はいいとしても、「細螺の」という句の繰り返しが三回もあるのはやはり異常であり、そのため詩としての言葉の自然な流れが妨げられているのを見過すわけにゆかない。紀の歌は、たんに歌われたまゝを記したのではなく、大陸音楽の新たな旋律にセットされた歌いかたを示したものと私は考える。

大陸音楽が渡って来て、雅楽寮で教習されるに及んで、記紀歌謡——これは宮廷伝来の大歌であったが——の唱法や振りつけは、かなり根本的に変化したと見て誤らない。久米歌は、大嘗祭の饗宴で奏される久米舞という群舞の歌詞なのだが、それはもともと簡単な打楽器または手拍子で間をあしらう、荒々しく素朴な踊りであっただろう。ここに列挙するのは控えるが、久米歌全体の歌詞からも、そういった集団的舞踏のリズムがはっきりと聴きとれる。それが、高度な外来音楽——当時の中国音楽はすでに和音などもあり、世界有数の音楽であった——の旋律にセットされ、儀式向きの優美な歌舞へと変質させられていったのだ。書紀が久米歌につき「此は古の遺式なり」とことわりながら

も、「今樂府に此の歌を奏^{うた}ふ時は、なほ手量^{てはかり}の大きき小き、また音声の巨^{おと}き細^こき有り」とわざわざいっているあたりに、そのへんの消息をうかがうことができる。

今日伝わる雅樂の久米舞は、江戸期の再興にかかるものである。したがってこれを唯一のめどにはできぬにしても、歌詞の意味すらききとれぬほど間のびしたその唱法は、王朝の手ぶりの名残りにほかなるまい。つまりそこでは音楽が詩を圧倒し、言葉は音楽の旋律の婢となり、歌謡の詩としての自立性は失われていったと見ていい。右の歌でも徒らな繰り返しのほか、記に「伊勢の海の、大石に」とあるのが紀で「伊勢の海の、大石にや」となっているのは、やはり音楽の旋律が言葉に与えた傷の一つであろう。

これを小さな事件と考えてはならない。大陸音楽の流入は日本の歌謡史を根もとからゆさぶる衝撃であったのだ。とくに宮廷周辺ではそうであったわけで、それというのも、固有の音楽と大陸の音楽との質的落差があまりにも大きく、そのため言葉と音楽の間の均衡、あるいは音楽にたいする言葉の優位がここで崩れていったからである。⁽¹⁾ むろんこれは長歌にかぎった話ではなく、琴歌譜で明らかのように、短歌もまた大陸の音楽の旋律にセットされたのだが、しかしその打撃を大きく蒙ったのは長歌の方であった。長歌はここでこれまでその形式的安定を支えてきていた身体的所作との関連を失い、いわば宙に浮く存在となったかのように見受けられる。それは長歌が実生活というより主に儀礼に結びついた形式であったのによる。次の二つの歌を読み比べながら、問題のありかをさぐってみよう。(イ)は古事記の久米歌の一首、(ロ)は万葉の人麿の近江荒都の歌である。

(イ) 宇陀の高城に 嶋絹張る

我が待つや 嶋は障らず

いすくはし 鯨障る

前妻が 肴乞はさば

たちそばの 実の無けくを こきしひゑね

後妻が 肴乞はさば

いちさかき 実の多けくを 許多ひゑね

ええ しゃこしや こはいのごふそ

ああ しゃこしや こは嘲笑ふそ

(古事記)

(ロ) 玉襷 畝傍の山の 檣原の 日知の御代ゆ 生れましし 神のことごと 樛の木の いやつぎつぎに 天

の下 知らしめししを 天にみつ 大和を置きて あをによし 奈良山を越え いかさまに 思ほしめせ

か 天離る 夷にはあれど 石走る 淡海の国の 楽浪の 大津の宮に 天の下 知らしめしけむ 天皇

の 神の尊の 大宮は 此処と聞けども 大殿は 此処といへども 春草の 繁く生ひたる 霞立ち 春

日の霧れる ももしきの 大宮処 見れば悲しも

反歌

ささなみの志賀の辛崎幸くあれど大宮人の船待ちかねつ

ささなみの志賀の大わだ淀むとも昔の人にまたも逢はめやも (万葉・巻二)

二首のもつリズムの違いをきわだたすため、(イ)は行を分けて書き、(ロ)は流し書きにしたが、かりにそうしなく

ても、(イ)の歌では各行の切れ目のところにリズムの大きな休止の存することが、一読、感得されるだろう。この歌の解釈は別途にこころみただことがあるので、今は省略に従うこととする。大事なものは、このリズムの型が身体的所作と結びついたものであり、そこに見られる休止は足どりのこだまにほかならぬという点である。このことは、他の記歌謡にかんしても確認できる。たとえば、「八千矛の、神の命は／八島国、妻枕きかねて／遠々し、高志の国に／賢し女を、有りと聞かして／麗し女を、有りと聞こして／さ婚ひに、あり立たし／婚ひに、あり通はせ／……(以下略)」とか、「この蟹や、何処の蟹／百伝ふ、角鹿の蟹／横去らふ、何処に至る／……(以下略)」とか、記紀の長歌にはとくにこの型のリズムが多い。これらの歌はみな踊りまたは何らかの所作をともなっており、おそらく饗宴の場で演じられたもので、そのことが、歌のリズムのありようをかく規定しているのである。非定型を織りまぜながらもこれらが形式として堅固で定着度が確かだと感じられるのも、そのためである。

ところが(ロ)の人麿の歌には、それらとはまったく違うリズムの型があらわれている。(イ)に見られたごとき明瞭な休止が途中になく、波のうねりのように、あるいは音楽の流れのようにそれは、べたに続いていて、息が長い。斎藤茂吉はこれを「連続声調」と評しているが、のべつ幕なし調といいかえることもできる。もっとも、細かく見れば、「玉櫛、畝傍の山の、榎原の、日知の、御代ゆ」といって小さく切れ、次に「生れましし、神のごとと、繆の木の、いやつきつぎに、天の下、知らしめししを」でしばらく息を休める、といった具合に続いていっているのではあるが、(イ)の歌が各行ごとに文法的にも終止しているのと比べ——書紀の方で三行目が「いすくはし、鯨障り」となっているのは、やはり音楽による損傷であろう——、リズム型の差は疑うべくもない。この変化はいったい何をものがたるか。

身体的所作ないしは踊りの足を急に奪われ、長歌は今や言葉だけで己れの世界を実現し支えねばならなくなったの

だ。そしてこれは、長歌が文学形式として一つの危機、新たな試練に直面したことを意味する。人麿以前の万葉初期の歌に、すでにその危機の姿をありありと覗うことができる。周知のように初期万葉には雄略天皇の「籠^こもよ、み籠^こ持ち、……」の歌以下、舒明天皇、中大兄、天武天皇、倭姫王、額田王等の優秀な長歌が多い。だが、それらが揃ってみな十数句出入りのいわゆる小長歌である点を見逃すべきでない。しかもそこには、たとえば額田王作と伝える、「味酒^{あじさけ}、三輪の山／あをによし、奈良の山の／山の際^{さへ}に、い隠るまで／道の限^{くま}、い積るまでに／つばらにも、見つ行かむを／しばしばも、見放^さけむ山を／情^{こころ}なく、雲の、隠さふべしや」(巻一・一七)のごとく、記紀歌謡の余響とおぼしき、身体の動きに合致したリズムがなお生きており、それがこれら小長歌に緊密な造形性を与えているといえるのである。

ところが、舒明讚岐国行幸の時の、二十九句からなる軍王の歌(巻一・五)になると、同じ期のものとは思えぬくらい、もたもたと調子のたるんだものになっているのを否めない。作者の資質や力量のこともあるし、一首の歌からすべてを律するには慎重でなければならぬが、次期の人麿の長歌のことを考え、また「藤原宮の役民の作る歌」(巻一・五〇)とか「藤原宮の御井の歌」(巻一・五二)とかをも射程に入れて、それを読むと、かりそめならぬ事態がそこに生じていると判断せざるをえない。踊りの足をもがれるやいなや長歌はよろめき、文学形式としての安定性をとみに失ったらしいのだ。

念のためその歌を注記しておくが、「霞立つ、長き春日の、暮れにける、わづきも知らず、むらきもの、心を痛み……」という出だしのところを読むだけでも、情緒と形式との間に一種のずれが生じており、もってまわった表現になっているのが分るだろう。

宮廷儀礼に仕える専門詩人として人麿が力を尽したのは、律令制とともに新発足した宮廷を荘厳すべくこの長歌の

伝統を詞華うるわしく蘇生させることにあった。そうした趣の一番よく出ているのは、吉野從駕の歌とか高市皇子の殯宮歌とかだが、右の荒都の作にしても、「畝傍の山の、榎原の、日知の、御代ゆ」、「淡海の国の、楽浪の、大津の宮に」と同音をたたみかけたり、枕詞を多用したり等、あれこれと新たな技法を駆使して近江宮廷のことを歌いあげている。呪文に近いとさえいえるその音楽的喚起力は、これがたんなる遊子の述懐ではなく、公の場で朗誦されたものであるのを語っているようである。ところが、「玉櫛、畝傍の山」といっても一向に畝傍山が目には浮んでこないのはなぜか。額田王の「味酒、三輪の山」が三輪山の姿を直ちに喚び起してくるのと比べてみればいい。また、地名に枕詞を冠する道行きぶりは記紀歌謡以来のものだが——前引「この蟹や、何処の蟹」がそうである——、この歌の、「天にみつ、大和を置きて、あをによし、奈良山を越え、……石走る、淡海の国の、楽浪の、大津の宮に」は、地図上の移動を示すだけで、すこぶる実体感に欠けている。大津の宮だというのに湖も見えない。それは反歌になって、ようやく現れてくる。

確かに、「人麿は言語の聴覚的要素に対する非凡な感覚を持つてゐた歌人であつた」(茂吉)といえる。だが彼の長歌ではこの「聴覚的要素」がやや一、方的に勝利し、ために言葉の意味よりは言葉の音の方がさきだち、言葉が地面から離れ一種空を切つていつている気配がある。名作の聞えある石見国の妻に別れる歌なども、やはりこういういった難をまねがれていない。前にあげた軍王の作もそうだが、人麿の長歌は、「五七、五七、……五七七」の定型で固められている。形式の不安定をこうして救済しようとかからねばならなかったのだらう。そしてそれは当時の国家的儀式性とも照応するものであっただらう。しかし、儀式としてならいざ知らず文学としては、この定型で以て長篇を押し通すには、どうしても無理があるわけで、現にそのことを人麿の歌は、すぐれた技巧にもかかわらず証拠だてていると思う。そこでは、背後に留保されてあるべき音数律が読み進むにつれあらわになり、逆にリズムを支配し、情緒を単一