

《研究ノート》

# 文学を通して考える言語の有機性

——抒情詩を中心として——

深 澤 清

## はじめに

本稿は日本の古典文学作品と、英米文学作品の中から先人の智慧を探り、今後の糧にしようとするものである。すなわち、〈大学生〉の姿を抒情詩の作家の姿に仮託し、若人が直面するであろう問題とその対処法について考察したものである。主軸として日本の古典からは『万葉集』を、そして英米文学からは詩人ロバート・フロストをとりあげ、作品を読んだことがない人でも理解してもらえるように配慮した。また、内容を細かく分析した堅いものにならぬよう工夫した。

本稿執筆の前提には、大学入学直後に、まるで吸い込まれるように就職準備に取りかかった学生の姿がある。業界研究、インターンシップ、自己分析など、若人にとって〈何かを意識〉しない生活は、熱病患者の不覚の眠りのように、恐怖の対象となる。親の庇護のもとにあった時よりも〈自意識〉は高まるが、意識された経験は常に一抹の憂鬱を伴い、それは囚人の足枷のように若人の肉に食い入る。その人にとって大学とは、社会に出て就職するための準備期間であり、単なる通過点にすぎない。それ故に就職への期待ばかりが膨らみ、今を生きることの意味が薄れてしまう。「絶望」の救済策の一つは、先人の言葉に耳を傾け、その智慧にすぎる他はなかる。社会に「囚われの身」となった学生を想い、ここに挽歌と再生への祈りを捧げる。

## 文学と社会

文学の歴史性あるいは社会性は、文学が歴史社会によってつくられながら、逆にその歴史社会に働きかけて、歴史社会を形成する動因の一つとなる。文学の社会性とは二重性であり、文学と社会の関係は相互形成的である。ただし、文学が社会に働きかけながらこれを作り変える影響力の一つになるためには、文学は社会から一定の距離をおかなければならない。彫琢復朴、ものにおいてありながら、かえってそれにとらわれず、文学は社会と存在の秩序を異にしていることが必要である。なぜなら、社会とは違った法則を支配する世界を持ち、文学はそこから他者としての社会に呼びかけなければならないからである。したがって客体である社会から独立した主体は、「お前はこういう人間である」という、他者（社会）からの言葉の刻印を、一旦は消去しなければならない。その

後は「自己観照」という手法を用いながら、そして、「自己言及的抒情詩」を書きながら、主体自らが新たな自己を規定していこう。社会において文学が果たす役割は大きく、文学は人がものごとの〈意味を理解〉し、〈新たな意味を創造〉するための一助となるはずである。

## 歌謡と抒情詩について

日本の古代では歌謡と和歌の明確な区別はなく、ともに「うた」と呼ばれ、「歌」の文字で表わされた。また、中国の「詩」に対して、個人によって創作される「うた」は「倭歌」、「和歌」と呼ばれた。「歌謡」は文筆ではなく口誦される「うた」のことであるが、中国ではこれが「歌」と「謡」に分かれ、楽器伴奏を用いる「うた」を「歌」、そうでないものは「謡」として区別されている。「歌謡」に似た概念をもつ「民謡」は「歌謡」の中に含まれるが、柳田國男は常民の歌謡のことを「民謡」と呼んでいる。<sup>1)</sup> その他、遊女などの専門的芸能人による歌謡もあるが、民謡と区別して「芸謡」と呼ぶ方がふさわしいと思われる。したがって、本稿では「うた」とは、①「歌謡」(「民謡」(常民の歌謡)と「芸謡」(芸人の歌謡))と、②「詩歌」(創作による詩歌)の二種類で構成されるものとして考える。

自分の体験や感情を表白する「抒情詩」は、内容面からすれば先に区分けした「詩歌」に属するが、必ずしも完全な意味ですっきりこれに収まるというわけではない。例えば柿本人麻呂は優れた抒情詩の詩人である一方、他方では儀式的な讃歌や挽歌等の社会的な民謡を司る役割を担っている。民謡と抒情詩は人生の体験やそれに伴う感情を素材とする点では共通するが、民謡ではその目的は社会的なものを主とする。したがって民謡の方が感情的には明るく、その素材も客観的、批評的である。逆に抒情詩の方は喜びよりも、むしろ悲しみや苦しみが歌われ、自己表現を素材の目的とするので主観的、詠嘆的になりやすい。言い換えれば、「民謡」は社会に対して直接的に奉仕するが、「抒情詩」は個人の感動や思いが間接的に社会に働きかける傾向がある。この場合、個人的な感動が社会に受け入れられるには、すくなくとも次の二つの条件が必要であろう。すなわち、1. 作者の体験や感動は未知の不特定多数の読者でも理解されなければならないこと。2. それが読者の感動をもたらすだけの普遍性と奥深さを兼ね備えていなければならないこと。——民謡と異なり、抒情詩の作者は場の認識や共通の知識の程度を把握するのが難しい。だから、より多くの感動を読者に与えるためには、読者がこれまで気づかなかった奇抜な考えを創出しなければならない。結果として、抒情詩の作者は自身の個人的な体験や、強烈な個性の奥底に秘められたものを吐露することになる。

## 挽歌に託された思い

古代人は「からだ」(躰)に「魂」(心)が漲る状態のことを生きている「人」(身)と考えた。だから人の死とは魂が肉体から離れていくことであり、「身」から「魂」が抜けて「からだ」(遺骸)だけが冷たく残ることになる。その状況を見て願ったのは、遊魂を呼び戻して「からだ」に「魂」を込めること。すなわちこれが遺骸を安置して行う殯(もがり)の儀式であり、歌の力によって死者復活を招く祭式行為であった。「殯宮」とは本葬までの間、遺骨を安置する御殿。その間、人々は生前の

ように奉仕し、歌舞奏楽や死者の復活を願う「魂呼」・「招魂」のような招魂の呪術が執り行われた。折口信夫の研究では、殯宮奉安の期間を一年とみたのは、支那の喪の制度と合致して考へるようになってからのことであり、それ以前は長い間、生死については〈死なぬもの〉ならば〈生きかへり〉、死んだのであれば、他の身体に魂が宿ると考えて、「もとの天皇霊の著いていた聖躬と、新しく魂が著く為の身体と、一つ袂で覆い、盛んに鎮魂術をした」<sup>2)</sup>、と述べている。尚、「著く」とは、はっきりと形に現れるさまの意味である。

挽歌とは、棺を「挽」く時の歌である。それは死者を出した村人が唱和する村落共同体のうた声であり、死の宿命を背負った人類共通の悲歌でもあった。『万葉集』の中でも初期の挽歌にあたる天智天皇の挽歌においては、例えば以下の①の和歌では天皇の魂が肉体から離れて浮遊することが詠われ、②ではその魂を繋ぎとめるための「標結」のことが詠われている。「標結」とは、占有、道標のしるしとして草などを結ぶ。縄などを張って立入りを禁ずる。逆に何かが出て行くのを止めるなどの意味がある。その一方で③の歌においては、草壁皇子(日並皇子尊)の殯宮が真弓の岡の麓(左田の岡辺)で営まれるが、主眼は死者復活を招く祭式ではなく、貴族たちが集う場において人麻呂が亡き皇子を偲び、皇統譜の正統性を詠うことに置かれた。

- ① 青旗の 木幡の上を 通ふとは 目には見れども 直に逢はぬかも (2-148) 倭大后  
青々と木々が茂る木幡山のあたりを魂が行き来なされると、目にははっきり見えるのだが、現し身にはお逢いできないことよ。(拙訳)
- ② かからむと かねて知りせば 大御船 泊てし泊りに 標結はましを (2-151) 額田王  
こうなることが前からわかっていましたなら、天皇の御船の泊った港に標縄を結んでおきましたのに。(拙訳)
- ③ いかさまに 思ほしめせか つれもなき 真弓の岡に 宮柱 太敷きいまし みあらかを  
高知りまして (2-167) 柿本人麻呂  
どう思われたか、縁のない真弓の岡に宮柱を太々と建てられ、御殿を立派にお建てになって、(拙訳)

『万葉集』における挽歌の表現史を紐解けば、柿本人麻呂の時代を契機として、挽歌の表現に変化があることがわかる。例えば、これまでの「遊魂」を呼び戻す祭式行為から、やがて故人の徳を讃えたり、惜別の個人的な悲歌へと姿を変えたりする。具体的には、題詞に「明日香皇女の木瓶の殯宮の時に、柿本朝臣人麻呂の作れる歌一首〔并せて短歌〕」とある長歌の一節。明日香皇女(天智天皇の皇女、忍壁皇子の妃)の挽歌である以下の④の歌では、人麻呂は夫忍壁皇子の心に立って皇子を慰め、「大君の形見」、せめて御名前だけでも千代万代に伝えつつ、お偲びしていこうと詠っている。この長歌に込められた意は次の通り。明日香の川上の浅瀬に飛石を並べ、川下の浅瀬に板橋を掛ける。その飛石に生える玉藻はちぎれるとまたすぐにまた生え、板橋の下に生い茂る川藻も枯れるとすぐにまた生える。だが我が皇女は起きている時は玉藻のように、寝ている時は川藻のように仲睦まじくしていたのに、どうして慣れ親しんだ夫の君を見捨てるのか、と詰問する。長歌前

半の〈哀惜〉部分を経て、後半の〈思慕〉部分に入る。長歌に続いて、短歌二首初めの⑤の歌では、皇女の早逝が明日香川の激流に喩えられて、人の命の儚さと同時に、命を引き留められなかったのは自分の責任であるとも言いたげな口調で、作者人麻呂自身の悲しみが滲み出されている。そして二つ目の短歌⑥では、先の長歌(2-196)の結びに回帰して、「御名忘れせぬ」として詠われている。⑤で一度は強まったかにみえる人麻呂自身の個人的な悲しみが、この⑥においては忍壁皇子自身の悲しみと渾然一体となる。

- ④ 御名に懸かせる 明日香川 万代までに はしきやし 我が大君の 形見にここを  
(2-196) 柿本人麻呂

お名前にゆかりの明日香川、ここが万年の後までも愛しい皇女の形見として、(拙訳)

- ⑤ 明日香川 しがらみ渡し 塞かませば 流るる水も のどかにかあらまし (2-197) 柿本人麻呂

明日香川にしがらみを掛け渡して塞きとめたらな、激ち流れる水もゆったりと逝くであろうに(拙訳)

- ⑥ 明日香川 明日だに見むと 思へやも 我が大君の 御名忘れせぬ (2-198) 柿本人麻呂

明日香川のように、せめて明日だけでもお逢いしたいと思うためか、いつまでも我が皇女のお名前は忘れられない(拙訳)

再度、以上をまとめれば、①、②にある天智天皇の挽歌に見られた「招魂的呪術」による魂の再生は、③～⑥では故人の功德を讃えることや、拳哀(悲嘆の気持ちを表し、礼拝すること)、そして祖先や神々に対する祭祀を司る方向に重点が移っている。死者の復活を願う「魂呼び」を行う習俗は、万葉の時代にはほとんど擬制化しているが、この背景には大化の改新に合わせて出された646年の「薄葬令」があるだろう。これにより殯は禁止され、殉死や馬の殉葬、宝物の副葬などの旧俗も禁じられた。

## 人麻呂と憶良

言葉が文字言語となり、その指示性、記号としての機能を発揮する以前には、語り部の存在意義は大きかった。語り部とは音声により言葉が指示するであろう〈もの〉に、霊と力を喚び覚ます呪力があると信じられた時代の、言葉の担い手であった。自然の美を言祝ぐことは、そこに宿るはずの霊との交感であり、言葉とはその霊性をたたえ、魂を和ませる〈やすが〉に他ならなかった。したがって語り部にとっては、今日的な意味での叙景、〈見る者〉と〈見られる物〉とが截然と区別された写実などは考えられなかったはずである。口誦言語が文字言語へと遷っていく過渡期において、柿本人麻呂は最後の語り部として多くの挽歌を捧げたが、それは高市皇子や日並皇子尊の死に際して捧げられた悲歌だけを意味するものではなく、その全作品がより本質的な意味で、滅びゆく口誦

文芸の言葉に捧げた挽歌であったとも言えるのではないか。まさに口誦から記載への転換を歌において体现したのが人麻呂である。

このことを最も端的に物語るのは、柿本人麻呂に見られる枕詞の多用である。人麻呂は献呈歌に伝統的な発想による枕詞を多用することによって、対象への尊崇と頌徳の意を、そして歌そのものの格調にとっての儀礼的荘重さをもたらそうとした。また、枕詞と被枕詞の結合を慣用的な固定性から脱して、全く新たな関係として形成するのみならず、従来にない枕詞をも被枕の求めるままに自由に創作することさえしている。

一方、人麻呂とほぼ同年代である山上憶良の貧窮問答歌においては、枕詞の使用は限定的である。律令体制下の人々の貧窮した生活が、写實的に描かれていることがその理由かもしれないが、言葉に対する意識において、人間の心と、それを取り巻く現実との関係において、〈われ〉と〈もの〉との関わりにおいて、何らかの変化があったと考えられる。では、具体的に柿本人麻呂と山上憶良、それぞれの「枕詞」の扱いにどのような違いがあるのだろうか。例えば、「ぬえどりの」(宿兄鳥之、奴延鳥乃)は『万葉集』中に六首登場するが、その鳴き声が悲しそうに聞こえるところから、「うらなく(しのび泣く)」、「のぞよふ(か細い声を出す)」、「片恋」にかかる「枕詞」となっている。具体例として以下、「ぬえどりの」という枕詞が使用されている歌(柿本人麻呂2首(A-B)、山上憶良1首(C))をとりあげて比較検討する。尚、「ぬえどりの」の表記が明確になるよう、該当部分の原文も引用に加えた。

A.(原文) 然有鴨 [一云 所己乎之毛] 綾尔憐 宿兄鳥之 片戀孀 [一云 為乍]

朝鳥 [一云 朝霧] 往來為君之 (2-196 柿本人麻呂)

(訓読) しかれかも [一には「そこをしも」といふ] あやに悲しみ ぬえ鳥の

片恋づま [一には「しつつ」といふ] 朝鳥の [一には朝霧のといふ] 通はず君が

(拙訳) そのためなのか〈あるいはそのことで〉、皇子様はひどく悲しまれ、ぬえ鳥のように皇女様に片恋し〈あるいは片恋しつつ〉、朝鳥〈あるいは朝霧〉のように城上の殯宮に通われる。

B.(原文) 吉哉 雖不直 奴延鳥 浦嘆居 告子鴨 (10-2031 柿本人麻呂)

(訓読) よしゑやし 直ならずとも ぬえ鳥の うら嘆げ居りと 告げむ子もがも

(拙訳) たとえ直接逢わずとも、せめて、私がぬえ鳥のような悲しい声で嘆き悲しんでいることを、あの方に告げてくれる子がいたらなあ。

C.(原文) 飯炊 事毛和須礼提 奴延鳥乃 能杼与比居尔 伊等乃伎提

短物乎 端伎流等 云之如 楚取 (5-892 山上憶良)

(訓読) 飯炊く ことも忘れて ぬえ鳥の のどよひ居るに いとのきて 短き物を

端切ると いへるがごとく しもと取る

(拙訳) 飯を炊くことなども忘れてしまい、ぬえ鳥のような悲鳴をあげるばかり。それなのにただでさえ短い布の切れ端を切り詰めるといわんばかりに、さらに生活を切り詰めると、という諺のように、鞭を手を持って



Aは先に引用した④と同じ歌中にあり、今は亡き明日香皇女様の名でもある明日香の川。生前のお姿の面影が川藻にたとえられ、皇女様を亡くされた夫君の悲壮感があらわされている。この「ヌエドリ」は愛しい人の死に際し、悲しみの気持ちを表しているようである。

次にBにある「浦嘆居」の「うら」について。上代に用いられた〈こころ〉の類語として、〈うら〉と〈した〉がある。研究によれば<sup>3)</sup>、〈うら〉は「意識して隠すつもりはないのに自然に心の中にあり、表面に現れて来ない気持ちを示し」、それは『万葉集』中に26例ある。そして、〈した〉は「心の中に努力して隠そうとしつつ堪えている気持ちを表し」、同集中に23例ある。まとめれば、「浦嘆居」とは〈心寂〉、又は〈心淋〉心の状態であり、愛しい方と直接お逢いできない悲しみ、耐え忍ぶ気持ちを表す。したがって、この「ヌエドリ」とは、愛しい人に面会できない悲しみが込められているようである。

次のCは貧窮に喘ぐ者同士の間答形式の歌で、古典において類例のない作品である。天平3年(731年)に作者が筑前守の任務を終えて帰京した後の第一作(732年)とされ、国守時代の見聞に基づくとされている。「いとのかきて短き物を端きる」とはいわゆる当時のことわざであり、今でいうところの「泣き面に蜂」、「弱り目に祟り目」の意味に相当する。そして「楚」とは鞭のことである。この「ヌエドリ」は擬人化されて、生活苦に喘ぐ人の思いが込められているようである。

再度、上記A～Cの歌を検討すれば、人麻呂のA・B歌にみられた昼想夜夢、寤寐思服の気持ちを表現する「ヌエドリ」は、山上憶良のC歌においては現実的で悲痛の叫びを伴う、櫛風沐雨の気持ちを表すものに見方が変わっている。

さらに人麻呂と憶良、両者の描写表現について理解するために、以下の通り、柿本人麻呂(D)と山上憶良(E)の歌を引用し、ここでは「海松」の描写について比較検討する。

D.(原文) 荒磯尔曾 玉藻者生流 玉藻成 靡寐之児乎 深海松乃

深目手思騰 左宿夜者 幾毛不有 延都多乃 別之来者 (2-135 柿本人麻呂)

(訓読) 荒磯<sup>ありそ</sup>にそ 玉藻は生ふる 玉藻なす 靡<sup>なび</sup>き寝し児を 深海松<sup>ふかみ</sup>の

深めて思へど さ寝し夜は 幾だもあらず 延<sup>つた</sup>ふ鶯の 別れし来れば

(拙訳) 荒磯にも玉藻が生い茂っている 玉藻のように 私に寄り添い寝た妻を 深海松のように 深く思うけれど 夜を共にした日も僅かで、蔓草のように離ればれに別れて来たので、

E.(原文) 比等奈美尔 安礼母作乎 綿毛奈伎 布可多衣乃 美留乃其等 和々氣佐我礼流

可々布能尾 肩尔打懸 布勢伊保能 (5-892 山上憶良)

(訓読) 人並みに 我もなれるを 綿もなき 布肩衣<sup>ぬのかたぎぬ</sup>の 海松<sup>み</sup>のごと わわけ下がる

かかふのみ 肩にうち掛け 伏<sup>ふせいほ</sup>廬<sup>まげいほ</sup>の 曲廬<sup>ま</sup>の

(拙訳) 人並みにせっせと働いているのに、綿もない海松のようにぼろぼろになった衣を肩にかけて、壊れかけて曲った家の中に

Dの歌に関して、人麻呂の明日香皇女挽歌(2-196)では、再生を繰り返す明日香の川藻の描写が永遠の時の表象として歌われている。この歌においても、川藻が亡くなった明日香皇女の生前の美しい姿の比喩として用いられ、男女共寝のイメージが、靡き、からみつく藻のイメージに重ねら

れている。「海松<sup>みゑ</sup>」とは緑藻類の一種で岩や小石の上に生育し、手触りはスポンジのように柔らかく、松の葉の形状に似ているので、「海松」の漢字が当てられた。枕詞の「深海松<sup>ふかみゑ</sup>」は通常、「ふか」と同音の繰り返して「深む」にかかり、「みる」と同音の繰り返して「見る」にかかることが多いが、このDの歌では「深目<sup>ふかめでおもへど</sup>手思騰」にある「深目」によって、二重の意味を持たせている。

Eの歌は山上憶良を代表するものとしてよく知られるが、ここでは貧しいながらも矜持を保ち、日々を過ごす男（下級官吏あたりか、あるいは無位時代の憶良自身か）と極貧者との間の「貧窮についての問答」を通して、世を生きることの悲痛が表されている。その苦しみは「海松<sup>みゑ</sup>」に喩えられて、袖のないボロ布の衣服と対比される。矜持を保つ精神は儒教の倫理を支えとして生きる人の姿が認められ、働けども貧窮から抜け出せない一般農民の苦しみが、『万葉集』中に例の少ない問答形式や特異な用語を用いて表現されている。

以上をまとめれば、Dの歌では煌びやかで美しい「海松<sup>みゑ</sup>」が、Eの歌ではボロ布のイメージに喩えられている。尚、ミルは「海松文<sup>みゑもん</sup>」として文様化され、「海松丸<sup>みゑのまる</sup>」として平安時代の貴族の衣装に使われていた。さらに、ミルは現在でも新嘗祭において奉納される海産物の一つとしても使われている。

## 枕詞と被枕

枕詞は元々、地名や神名にのみ冠し、それらを褒め称える呪的な言葉として始まった。地名に冠する枕詞は特定の地域に限定されるが、やがて歌謡においては、「ちはやぶる神」、「ひさかたの天」、「あしひきの山」など、普通名詞に冠する枕詞としても使われるようになり、さらに修辞法の用法も加わって、その使用頻度が増してきた。実際、枕詞は記紀歌謡の中では半数近くが普通名詞に冠して用いられている。『万葉集』においては様々な枕詞が詠まれているが、その中でも人麻呂の存在は大きく、集中で88種154個もの枕詞が使用されている。<sup>4)</sup>人麻呂の場合は「普通名詞65(42.2%)」、「地名35(22.8%)」、「人名2(1.3%)」、「用言52(33.7%)」という割合になっている。人麻呂以降の傾向は、先述の通り、普通名詞を被枕とするものが増加し、それに伴い地名などの固有名詞が減少している。山上憶良においてもその傾向は強く見られる。憶良の場合は長歌11首、短歌64首、旋頭歌1首の中に、35種45個の枕詞が用いられている。その被枕の割合は「普通名詞28(62.3%)」、「地名6(13.3%)」、「用言11(24.4%)」となっており、普通名詞と結びつく割合が高くなっている。この傾向は歌人による修辞法の形式的用法の増加等、時代の流れがあるかもしれない。具体的に言えば、「ためらい(aporia)」（言わんとすることをすぐに表現せずに、ああでもない、こうでもない、迷いながら表現する）や、「冗語(pleonasm)」（同じ概念に対して2つの異なる表現を用いる）などによる、〈意味の過剰性〉である。歌人が技巧面を駆使すれば、枕詞はより修辭的な扱いを受けることになる。

## 音の響きとイメージ

与謝蕪村によって詠まれた「葉の花や月は東に日は西に」という句は有名であるが、以下に引用した柿本人麻呂の歌と比較すれば、「月」と「日」が逆転していることに気づかされる。

<sup>ひむがし</sup>  
東の野にはかぎろひ立つ見えてかへり見すれば月かたぶきぬ (『万葉集』1-48 柿本人麻呂)  
東の野に陽光が上がり、振り返れば月が西に沈み逝く (拙訳)

先述の通り、与謝蕪村は「葉の花や / 月は東に / 日は西に」と詠んだ。「月」と「日」の逆転についてはここで問わないが、歌の読みについては俳句なので、「五 / 七 / 五」で句切る。この流れで先に引用した人麻呂の歌を詠めば、「東<sup>ひむがし</sup>の / 野にかぎろひの立つ見えて / かへり見すれば月かたぶきぬ」という具合に、どうしても「五 / 七五 / 七七」と句切って詠んでしまうだろう。しかし、万葉の時代には「五七 / 五七 / 七」調で詠まれていたから、先の人麻呂の歌は、「東<sup>ひむがし</sup>の野にかぎろひの / 立つ見えてかへり見すれば / 月かたぶきぬ」として声に出す。すると、「万葉よみ」の力強さをより実感できるはずである。又、この歌を単に情景歌としてみればそれまでだが、この歌は人麻呂が軽皇子<sup>かるのみこ</sup>(のちの文武天皇)に随行して阿騎野に行った際に詠まれた歌である。〈見立て〉としては、軽皇子が東の空の〈太陽〉、そしてその亡くなった父・草壁皇子<sup>くさかべのみこ</sup>を沈みゆく〈月〉としたい。しかも、この歌が詠まれたのは寒い冬の時期であり、空が冴え渡り、澄みきった空気の中で、太陽と月の関係が両者のイメージを強烈なものにしている。

さて、日本の文学の伝統には、「寄物陳思<sup>きぶつちんし</sup>」という、物にこと寄せて自分の思いを語る表現形式が、短歌の形式と結びついて流れ続けている。つまり、自然をうたう景景のうたが、同時に人の心をもうたう抒情詩ともなり、〈物〉でもない、〈心〉でもない、物と情との境界をぼかして〈節目だち〉をとり去ることで、イメージの増幅を言葉の内面から湧き立たせていく。以下に引用した一首は「汝」と「我」の関係が、植物の「葉」と「水滴(涙)」の関係で対比され、心情と物象を対応させて一首を構成している。

(原文) 云々物者不念朝露之吾身一者君之随意 (11-2691 作者不詳)

(訓読) かにかくに物は思はじ / 朝露<sup>あさつゆ</sup>の我が身ひとつは / 君がまにまに

(拙訳) あれこれと思い悩むことはせず、朝露のようにはかない私の命は、あなた次第です。

朝露は消えてなくなりやすいことから、「消」、「消ゆ」、「命」、「我が身」を被枕とする枕詞となっている。この歌の情景は、葉の表面には水に溶けない油分があり、小さな水滴は表面張力でその形態を維持している。つまり、涙の比喩である「朝露(水滴)」は、あなた様の比喩である「葉」の表面に静止している。朝露は葉に浸透することなく、蒸発して無くなるか、あるいは風に揺れる葉上から滑り落ちるかの危機的状況下にある。この歌にはカメラで捉えられたような一瞬のイメージ(映像)、あるいは、張り詰めた緊張感が存在する。また、引用の訓読部分に入れたスラッシュ記号は、「五七 / 五七 / 七」の句切れを示している。その句切れでこの歌を読むと、意味のまとまりが明確に



なる。さらに初めの「かくかくに」という音の響きは、結びの「まにまに」と呼応し、また朝露の「あ」音は、「我が身」の「あ」音と一致してリズムをつくる。さらに「朝露の」という枕詞からは、植物の葉、水滴、風などのイメージが喚起される。枕詞はいわば〈差し水〉となり、聞き手に次の言葉のイメージをふくらませるための時間余裕を与える働きもある。

和歌において歌人（詩人）たちは言葉を選び、朗詠された時のリズムを大切にしたが、英語の詩においても言語のもつ絵画性、音楽性において優れた詩作品を残した先人がいる。その一人がアメリカの詩人ロバート・フロストである。

## ロバート・フロストの Sentence Sound

アメリカの詩人ロバート・リー・フロスト (Robert Lee Frost) は1906年から5年間、Pinkerton Academy で教鞭をとり English 科目を担当した。フロストが詩論において重視したのは“reading” (音読)、“elocution” (朗読)、そして“rhetoric” (修辞法) を一体化させたものだが、既にここにおいて後のフロストの理論となる“sentence sound” (「音の響きが表す意味」) の萌芽が見られる。これは文学作品における劇的な要素や手法、音声面を重視したものであり、その理論は“sound of sense” (「音声の響かせる意味」) や、“sound posture” (「音声の響きが表す状況」) とも言われる。以下、詩人フロスト自身の言葉を引用する。

A dramatic necessity goes deep into the nature of the sentence. Sentences are not different enough to hold the attention unless they are dramatic. No ingenuity of varying structure will do. All that can save them is the speaking tone of voice somehow entangled in the words and fastened to the page for the ear to the imagination.<sup>5)</sup>

劇的であることの必要性は、文の本質に至るまで深く関係する。文章が劇的でなければ人の関心を惹きつけておくことはできない。文の構造を巧みに変えても、効果は期待できない。文章を効果的にするのはやはりそれを話す時の音声の響きももたらす調子であり、耳から入るその調子は想像力を掻き立てるものでなければならない。(拙訳)

フロストが重視する詩の題材とは、日常生活にみられるもの、誰もが経験したことがあるもの、時と場所の状況が明確で、音読する時に自然に発声できるものである。すべての人に共通し、人間生活の根底に存在する、実際の体験に基づく“sentence sound”である。したがってフロストの詩は必然的に、人生の根本問題を取り上げることになる。

次に引用するフロストの詩“Spring Pools”では、詩人の目は森林にできた水たまりに注がれる。雪解けの清冽な水が土壌を洗い、Terza Rima (テルツァ・リーマ、三韻句法) 風のリズムで早春の風景が描かれている。

## Spring Pools

These pools that, though in forests, still reflect  
The total sky almost without defect,  
And like the flowers beside them, chill and shiver,  
Will like the flowers beside them soon be gone,  
And yet not out by any brook or river,  
But up by roots to bring dark foliage on.

The trees that have it in their pent-up buds  
To darken nature and be summer woods—  
Let them think twice before they use their powers  
To blot out and drink up and sweep away  
These flowery waters and these watery flowers  
From snow that melted only yesterday.<sup>6)</sup>

### 雪消水（ゆきげみず）

これらのたまり水は 森の中にあつてさえも  
欠けることなく 空全体を映し出し  
水辺の花たちのように 寒さに震え  
水辺の花たちのように すぐに消えてしまう  
とはいえ小川や川に 流れ出るのではなく  
木々の根から吸い上げられ 枝葉が生い茂る

木々はつぼみに水を溜めて  
大地から光を奪い 夏の森となる——  
木々にもう一度 考えてもらおう  
花咲く水たまりや 水辺の花たちのことを  
自らの力を使い 昨日 解けたばかりの雪水を  
吸い上げ 飲み干し からつぼにする前に (拙訳)

草木が芽吹く頃、枝葉を落とした木々の間から大地に光が降り注ぎ、雪解け水が〈たまり〉を作る。その水面は春の養花天、流れる雲を映し出し、冷たい水は草花を震わせる。また同じその水は樹木によって枝葉に吸い上げられ、〈たまり〉にあった水は消えていく。やがて緑豊かな夏の枝葉は太陽光を遮るようになり、日光が届かない水辺の花々は枯れてしまう。栄枯盛衰、自然に存在するものは個々に淡々と生命活動を行い、やがて時間経過とともに生成消滅する。

この詩の韻文形式をみると、7行目～8行目の脚韻 (buds と woods—) が off-rhyme (韻の踏み外

し)となっており、woodsの後にダッシュ(—)が加えられていることから、ここでは詩人が制御できない状況の変化が示唆されているようである。又、1行目～8行目までは各行が“iamb”「弱強格」(×/)となっていたものが、9行～11行目にかけて急に“spondees”「強強格」(///) (“Let them think twice”)、“bacchius”「弱強強」(×//×//) (“To blot out and drink up”)、“amphibrach”「弱強弱」(|×/××/×|×|×/××/×|) (“These flowery waters and these watery flowers”)、そして最後の11行目は再び“iamb”「弱強格」(×/)に変化する。この流れは、大自然の動きに全身全霊で応える詩人の心境が窺える。言葉の〈音リズム〉は、まるで水の「汲み上げポンプ」のような音を響かせ、「たまり」の水が根から枝葉に吸い上げられていく様子が描かれている。

他の作品でも同様だが、フロストはこの作品においても、いわゆる“synecdoche”(提喩)の技法を用いている。すなわち具体的な場面を写実的に提示しながら、すべてにおいて共通する普遍性と類似性を象徴的に暗示する表現手法をとっている。これはrealismとsymbolismの融合であり、いつの時代においても本質的に変わることのない、人間の本来の姿や人生の核心を鋭く考察したものである。この詩の中で詩人は、「木々にもう一度考えてもらおう、水を飲み干してしまう前に」 (“Let them think twice before they use their powers”)と叫び、水辺の草花が枯れてしまわぬようにと祈りを捧げる。見方を変えれば、この詩は命が途絶える〈水辺の草花〉への挽歌とも考えられる。

存在するものはそれぞれが主体的に活動し、相互に関連した世界を作り上げていく。この「連帯性」(solidarity)は、ヘーゲル、カトリーヌ・マラブーの思想に垣間見られる「可塑性」を帯びた脳の問題と同様に、詩人フロストは意識の有機体として積極的に周囲の世界に働きかけ、意識を可塑的に編成していく。哲学者ホワイトヘッド(Alfred North Whitehead, 1861-1947)の術語を用いるならば、一つの現実的存在は他の現実的存在を「抱握」(prehension)することで、新しい現実的存在へと生成する(「共生」(concrecence)。人間もそれ自身としてみれば主体であるが、他からみれば客体である。主体から客体へ、また客体から主体への移行がダイナミックに行われ、それが「過程」(process)として捉えられている。フロストの詩“Spring Pools”においても、その自然は〈何かがついでもどこでも動いている〉というような生命的躍動感がある。それは人間の都合とは無関係に自律的に生成し、活動を継続する創造的前進的な自然である。

## まとめ

時代を問わず、民族を問わず、詩人が果たした役割の一つは、記号化されてやせ細っていく言葉の根の衰弱と死滅に歯止めをかけ、あるいは意識的にその再生をはかることではなかっただろうか。民族言語史の大きな流れの中で、人麻呂が口誦という伝統的形態をとどめつつも、文字による文学世界をも生き抜いたとすれば、それは時代の流れに逆らい、記号化され、細分化されてしまった言葉を音において甦らせ、原初の混沌に自らを幽閉して、言語本来の生命の回復に挑んだからに他ならない。枕詞は意味として問われる前に、音声として朗詠されることにより、地霊やものの霊に語りかけ、豊かな生命をことほぎ、すさぶる魂を鎮める、神話的、呪的な働きをもっていたと考えられる。今日の修辞とはその本質を異にする意識の所産であろう。それは遠い祖先の複数者の声でもあり、詩人が生きた集団社会の声でもある。人麻呂の歌が、個性的でありながらも、公的集団の声

をも兼ねそなえることができた理由はそこにある。

対象世界を人間の合理的知性によって分断された抽象としてではなく、異質のものを融合した〈有機的全体〉として考える。ロバート・フロストが相反する二つの傾向を、ものの表裏を同時に表現して、ものの本来あるべき全体としての姿を描こうとしたのも、この〈有機的全体〉の考えが前提にあったからである。詩人フロストの声調は深い森の中にくぐもり響いて、響きが響きを呼んで、果てることがない調べと化していく。このことは、根源的な〈わたつみの闇〉というべき子宮からひとつのイメージが湧き起こり、それが知性のふるいにかけて再創造され、第一と第二のイメージの相剋から第三のイメージが誕生し、死滅と再生の循環を繰り返す、イメージが増殖していく。この世界に無駄なものはない。一見、バラバラに存在しているかのように見えても、全ては意味をもって繋がっている。そして流れ去る一瞬一瞬が、かけがえのない尊いものとなる。流転の一瞬に生き、その瞬間に対象が示す精妙な姿を、流れ散る寸前にいつくしむ。それ故に、華やかな享受の背後には、忍び寄る死があり、一方に虚無が見える時、他方に情熱がある。幽玄と華との合体がある。詩人フロストは、人間が作り出したかりそめの抽象的体系とか、人生の哲理とかいったものを一切捨てて、流転としての生そのものを素直に肯定し、自分に誠実に生きた詩人であった。

最後に、本稿冒頭で言及した学生のことを「社会の囚われの身」と表現したが、人麻呂の挽歌にしても、フロストの詩にしても、両者が描く世界は破壊と創造がひびきあう、つまり、私たちが死と誕生という自然界の秩序に縛られてもがく、生命界全体の象徴であったとも言えるのではなからうか。

## 注

- 1) 柳田國男『底本柳田國男集』第17巻 筑摩書房 1969 P.251.
- 2) 折口信夫 『折口信夫全集3』「古代人の思考の基礎」 1995 中央公論社 p.381.
- 3) 池添博彦「万葉集の語彙について(2)」 帯広大谷短期大学紀要(第50号) 2013 p.27.
- 4) 土橋寛『古代歌謡論』三一書房 1974 p.437.
- 5) Robert Frost, *Selected Prose of Robert Frost*, ed. Hyde Cox and Edward Connery Lathem (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966) pp13-14.
- 6) *The Poetry of Robert Frost* (New York: Henry Holt and Company, 1975) p.245.