

呪術の終焉

——古代和歌の心情表現——

奥村英司

序

「時間よ止まれ」などと口にする時、本当に時間が止まるとは思っていない。それは今現在のこの時間が過ぎ去ってしまうのを惜しむ気持ちであったり、これから起こることへの恐怖のあらわれであったりする。すなわち、時間が過ぎ去ってゆくことへの、何らかの心情を表現したものだと言える。想像力によって現実にはありえないことを夢想するのは、それが動かしがたい現実の重圧を乗り越えようとしているからだとも思える。

古代においては「言霊」が信じられていたとされる。現代においても、冠婚葬祭の場では口にしてはならない忌み言葉があるのだから、古代人は言葉の持つ呪力により自覚的であったようにも考えられよう。しばしば自然に対して何かを願ったり、命令したりするのは、古代和歌の呪性の残滓であるともいえる。

平安朝において多く伝承された歌徳説話は、しかし現実には和歌の呪力が現実に作用することなどありえない、と

いうことの裏返しであった。^半歌の呪性が終焉する時、それでも歌に祈りを込めずに入られない人間の心情が浮上する。和歌は人の心を表現する。決して単純な「をかし」「あはれ」といった表現ではなく、時に象徴的に、時に屈折し、時に叫ぶが如く。一見すると人の心を表しているようには見えない和歌から、詠み手の心情を引き出してみせることができる。和歌を「詠む」のではなしに「読む」というのはそういうことだ。自然に訴えかけるといふ表面上の形式の内に、不可能性への絶望が隠されているとともに、そうした不可能性をなお言語化せずにはおれない人間のありようが透けて見える。本稿では、古代和歌の表現の特徴として、不可能性を希求する和歌をとりあげてみたい。

一

『古今和歌集』巻十六に、堀川太政大臣藤原基経葬送の際の、哀傷歌二首がある。

堀川の太政大臣、身まかりにける時に、深草の山にをさめてけるのちによみける

僧都勝延

(八二九) 空蟬はからを見つともなくさめつ深草の山煙だに立て

上野岑雄

(八三〇) 深草の野辺の桜し心あらば今年ばかりは墨染に咲け

前者は『源氏物語』に教度引用されており、後者も同様で、^{注2}『源氏物語』「薄雲」巻で、藤壺女御を哀悼する光源氏が口ずさむ場面が、とりわけ印象に残る。表現上、ともに「立て」「咲け」と命令形で一首を終えている点が目につくであろう。

「命令形」という文法用語に惑わされがちだが、実際の用例では、命令形であっても文脈上、願望や依頼のニュア

ンスに近いものもあるから、命令形が一概に強い表現だとは言い切れなかもしれないが、例えば集中の次のような例と比較してみよう。

亭子院歌合のときよめる

伊勢

(六八) 見る人もなき山里の桜花ほかの散りなむのちぞ咲かまし

僧正遍昭によりておくりける

惟喬親王

(七四) 桜花散らば散らなむ散らずとてふるさと人の来ても見なくに

字余り・字足らずは考えに入れないとして、仮に八二九歌や八三〇歌を、例えば「煙だに立たまし」「墨染めに咲かなむ」と言い換え得てみる。また、六八歌を「ほかの散りなむのちぞ咲け」、七四歌を「散らば散れ」としてみると、意味的にはさしたる違いはなくとも、ニュアンス上の相違は生ずるだろう。六八歌の「咲かまし」は、誰も見る人のいない山里の桜を夢想する、というところに眼目があるから、「咲け」では表現として強すぎるだろう。命令形は、対象に直接訴える趣があるから、想像上の山里の桜に使うのは違和感が生ずる。「散らば散らなむ」と「散らば散れ」は、意味上ほとんど変わるところはないが、この歌は遍昭の訪れがないことを恨む歌だから「散らば散れ」と詠んでしまつては絶縁の表明とも取られかねない。この歌は決して花が散る事を望んでいるのではないのである。

命令形と、願望の助動詞や助詞との間に、意味の大きな相違はなくとも、ニュアンスの相違があるのでないか。表現上の強さと、他者への直接的な訴えかけ、といったあたりを、仮に命令形の持つニュアンスだとしておきたい。さて、冒頭の二首に戻つて考察を続けよう。この二首はともに命令形を用いた哀傷歌、という共通点を持つが、歌

の質には大きな違いがある。八二九歌から考える。「空蟬」の「空蟬」を「蟬」と解釈する説が古注釈以来存在する。すなわち「はかないといわれる蟬でもその形見のぬけがらを見れば慰められるのだ」（『古典文学全集』）のような解釈である。これでは、「慰められる」のは何か不明確である。人間が飼っていた蟬が数日で死んでしまい、その抜け殻を見て悲しみを慰める、とでもいうことになるか。ここは、「空蟬」は条件を表し、「遺体が埋葬されずに目の前にある間は」くらいの解釈をすべきであろう。だが、実際に人の死に直面すれば、遺体とは、その状態にもよるだろうが、死という現実を突きつけるものであっても、生き残った者の心を慰めると言うことがあるだろうか。その点において、この歌は、人の死に際しての実感というより、観念的な要素が大きいと考えられる。

また下の句はどうか。「煙だに立て」は、実際は土葬であつたのだが、せめて火葬にして名残の煙でも立ててほしい、という解釈がある。しかし、ここは土葬か火葬か、といった実際のな事を詠んでいるではあるまい。「から」にかわる死者を偲ぶよすがとして「煙」を想定しているのであつて、そうであれば一時的な葬送の煙であつては意味がない。永続性のある煙を期待すべきだが、その点この歌はいささか詞たらずに思われる。

この歌の主題は、死に際しての悲嘆といった感情ではない。遺骸が埋葬されてしまうことによつて、その人の存在は現世から消滅してしまうわけで、そうした存在の消滅に対する畏怖、といった観念的な主題を読み取つてこそ、僧侶の詠歌としてもふさわしいのではないか。

そう考えつつ八三〇歌を見ると、こちらはより強い感情の表出された歌と詠める。基経の死は寛平三年一月十三日で、埋葬は桜の開花よりも早い時期か。程なく迎えた桜の花を見る前に詠んだかどうかは不明だが、基経の死という悲しみがありながら、桜はいつも通りの華やかさである事の理不尽さ、憤りのような感情を「墨染に咲け」の命令形に見る事ができよう。「心あらば」の仮定条件は、いささか理に落ちた風情だが、一種のリズムは滞りなく末尾の

「咲け」という表現に向かっている。桜に命令するこの理不尽さ、理屈を越えた表現こそが、この一首に屈折した感情の昂ぶりをもたらす。これは決して観念ではなく、生の感情の発露だという点で、八二九歌とは本質的な相違を見せられていると考える。

もう一つ、『古今集』から次の歌を取り上げる。

堀河大臣の四十の賀、九条の家にてしける時によめる

在原業平朝臣

(三四九) さくら花散りかひくもれ老いらくの来むといふなる道まがふがに

桜の散るのを惜しむ歌は多いが、この歌では積極的に「散りかひくもれ」と、散る事を求めている。先の七四歌の「散らば散らなむ」は、散るならそれで仕方がない、というのであつて、桜が散ることに積極的な意味を見出しているのではない。「散る」「くもる」「老いらく」「まがふ」など、いずれもネガティブな詞の連鎖で、通常の賀の歌の詠みぶりとは真逆であるが、それを「老いらく」が来る道を、散る桜で攪乱する、という突飛な発想で賀の歌に転じているのであり、「散りかひくもれ」の命令形の強さが、そうした負から正への転換を達成する力点となっている。

同時に、通常の賀の歌が持つ空々しさとは無縁の、人間誰しも逃れ得ぬ「老い」を、桜の散り乱れる風景の中に擬人化し、可視化することで、現実と夢想が交錯する空間を表現しているものでもある。大岡信は、「老年と死への、恐怖と恍惚のないまぜになった幻視が、この歌に結晶している」と評している。

八三〇歌の「墨染に咲け」は、現実にはありえない光景の希求であったが、「散りかひくもれ」は、人が望むと望まざるとに関わらず必ず起るが、そこに擬人化された「老いらく」を配置することによって、現実と地続きの夢幻空間が生ずる。そこには、間接的に人間普遍の、老いて死に向かうことへの拒絶が表現される。大岡が「死を近くに

して、『つひに行く道とはかねて聞きしかど昨日今日とは思はざりしを』と言う骨太い絶唱を残した業平の、思弁的といふのはまるで当たらない、意識の事実を直視した歌」と評することも思い合わせたい。

人間の老いや死を、「恐ろし」「悲し」といった直接的な心情語で表現するのではなく、命令形という詞の強度によつて表現する、そのような方法としてみておきたい。

二

和歌研究においては、その歌がどのように詠まれたかという、詠み手の視点から論が構築される場合が多い。これは、古来和歌の研究者が実作者でもあったという伝統によるだろう。だが、どのように詠まれたかという点に拘泥する限り、議論は仮説の上に仮説を立てる事になりかねない。真実は歌人本人しか知り得ないからである。また、そこに無用な歌人の伝記を仮構してゆくことにもなり、ありもしなかつた人物を創造することもあるだろう。

歌人の伝記が明確な近代ならともかく、古代文学においては作り手の立場で作品を考えることは慎重でなくてはならない。我々はあくまで作品に対して一個の読者でしかないのである。

そのような前書きの下に、続いて『万葉集』にさかのぼつて考察を続ける。巻二のいわゆる「石見相聞歌」は、柿本人麻呂の長歌を代表するものである。なお、以下の議論に必要なので細かい語句の異伝は省略する。

(一三二) 石見の海 角の浦廻を 浦なしと 人こそ見らめ 湧なしと 人こそ見らめ よしゑやし 浦はなくとも よしゑやし 湧はなくとも いさなとり 海辺をさして きたたづの 荒磯の上に か青く生ふる 玉藻 沖つ藻 朝はふる 風こそ寄せめ 夕はふる 波こそ来寄れ 波のむた か寄りかく寄る 玉藻なす 寄り寝し 妹を 露霜の 置きてし来れば この道の 八十隈ごとに 万たび かへりみすれば いや遠に 里は離りぬい

や高に 山も越え来ぬ 夏草の 思ひしなえて 徳ふらむ 妹が門見む なびけこの山

通常、この長歌に伴う反歌および、次の異伝を一括して論じるが、本稿の興味を中心は、とりあえず末尾の「なびけこの山」という命令形の表現にある。とりあえずこの一首を独立させて考えていこう。

この歌全体の表現の特徴として、「石見」以外に具体的な地名が明記されていないことがあげられる。これは以下の反歌や異伝と比較すれば明確になるが、後述する。この歌の前半は、石見の海の景の描写から「寄る」を導きだし、「妹」を導き出す。だが、肝心の「妹」は「寄り寝し妹」と記されるのみで、具体的な容貌や関係などは一切説明されない。

そして、何らかの事情で、石見に「妹」を残して去ることになるのだが、後半は「この道の」以下、「妹」の住む「里」から遠ざかる過程を描いていく。いよいよ「山」に塞がれ、「里」が直接見えなくなった時点で、自分を思っているであろう「妹」の姿をどうしても見たくなり、「なびけこの山」の絶唱で一首が閉じられる。西郷信綱（註）が「恋情が核爆発をとげた」と評した場面である。

その末尾に至るまでは、感情的な表現は極力控えられ、おおむね叙事的な表現になっているが、強いて言えば「よししやし」が反復される部分に、石見への愛着がうたわれ、これが「妹」に対する愛情に転じていくものである。なによりも「なびけこの山」は、それまで抑制された感情の爆発とでも言うべき一句となっている。いかなる事情にせよ、「妹」と別れ旅立ったのは自己の意志であり、「里」から遠ざかったのは自分の足によってである。決して「山」によって「妹」や「里」と隔てられたわけではない。にもかかわらず、主観的には「妹」の姿を隠しているものとして「山」を捉えている。「なびけこの山」という、理不尽にして実現不可能な表現が、荒唐無稽ではな一個の痛切な感情表現として成立していればこそ、この作品が高い評価を得てきた。「桜」が「墨染」に咲くことはありえないの

と同様、「山」がなびくことなどありえない。仮に山が動いて「里」が見えたにしても、「妹」の姿を視認することはできないであろう。だがそうした不可能性を超えて何かを願う、その感情の強さを「なびけ」の命令形が支えている点の前節の『古今集』の和歌と同様である。

さて、ここで比較のために異伝をとりあげてみよう。

(一三五) つのさはふ 石見の海の 言さへく 辛の崎なる いくりにそ 深海松生ふる 荒磯にそ 玉藻は生ふる 玉藻なす なびき寝し見を 深海松の 深めて思へど さ寝し夜は いくだもあらず 延ふつたの 別れし来れば 肝向かふ 心を痛み 思ひつつ かへりみすれど 大舟の 渡りの山の 黄葉の 散りのまがひに 妹が袖 さやにも見えず 妻ごもる 屋上の山の 雲間より 渡らふ月の 惜しけども 隠らひ来れば 天伝ふ入り日さしぬれ ますらをと 思へる我も しきたへの 衣の袖は 通りて濡れぬ

この二首の関係については諸説あり、ここで立ち入る余裕はないが、一三一歌の表現の洗練を考えると、一三五は習作的な位置づけとしておくべきか。^注前歌がそのほぼ半分を石見の海の描写に使ったのに対して、異伝では、その部分は簡潔になっている。また、具体的な地名も増え、「深めて思へど」「心を痛み」「ますらをと 思へる」などの直接的な内面描写が見られる。ただし、「妹」との関係については「さ寝し夜は いくだもあらず」と関係ができて時間が経っていないことを思わせる描写がある程度で、これも主観的な表現だとすれば、「妹」の具体的な描写がないのは同様といえる。

末尾の、「しきたへの 衣の袖は 通りて濡れぬ」は、普段涙を見せないような「ますらを」と自覚している「我」が、衣の袖を涙で濡らす、という叙事的な表現で感情の極を表現しているわけだが、一三一歌の「なびけこの山」の独創性に比べると、類型的と言わざるをえない。ここで、この歌の「動作主体」といべき「我」が、歌の表層に露

呈していることに注意しておきたい。

そもそもこの「我」とは何者か。通常、この歌は作者人麻呂の実体験に基づいた私小説的作品と捉えられていよう。つまり「我」は、この石見での恋愛の当事者であり、一首の作者でもある人麻呂、ということになる。そこで、この作品から詳細のわからない柿本人麻呂という人物の伝記を生み出すことにもなる。人麻呂が石見の国司であった、あるいはそもそも石見出身であった、といったものである。「我」が、「妹」に未練を残しながらも石見を去らずには居られないのは、公務のゆえであったというような推論は、たしかにこの作品の読解に寄与する面はあるだろう。一方で、あらゆる言語表現は、自ずと虚構の要素を孕むこともまた看過できない^注。本来的に、言葉は世界を正確に写すことはできないのである。

一三五で明記された「我」が、一三二ではされていない、ここにこの作品の持つ特質があらわれているのではないか。一三二で「山」「里」と、固有名詞がほぼ抽象化していることと、それは軌を一にしているように思われる。人間の感情とはきわめて個的なものである。我々は、たとえばそれを「うれしい」「楽しい」のような心情語で表現しようとするだろう。だが、人間の感情それ自体は、そうした単純な心情語で表現し尽くせるものではない。そればかりか、言葉という限られたもので、我々をとりまく世界を表現し尽くすことはできないのである。そして、にも関わらずそうした限定の中で、我々は言語化によってしか世界を意識できない、という矛盾を抱え込むことになる。

柿本人麻呂という一個の人間が、石見の「妹」と別離する時の悲しみ。他者でしかない我々がそれを本当に理解しようとするれば、両者の関係の歴史を追体験しなければならぬ。無論そんなことは不可能であり、そもそも本当に人麻呂という人間がそのような体験をしたのかということさえもたしかめようがないのである。にもかかわらず、我々はこの長歌というわずかな言葉の中で、確かに「我」の悲嘆を感知することができる。時代状況も、使用している言語

も大きく違う我々が、なぜこの歌に共感できるのか。この場合の「共感」とは、感情の「再現」ではありえないだろう。言葉が世界の全てを再現しえないがゆえに、我々は「石見相聞歌」に共感できるのである。

「我」と「妹」の具体的な関係について、長歌は語ることはない。なぜ二人が離別しなければならぬのかもまた、知ることはできない。そうであるがゆえに我々は、言語化されない空白を自身の経験によって埋めようとする。「妹」に具体的な誰かを当てはめるかもしれない、今まで行ったことのある「山」や「里」を想起するかもしれない。人間は与えられた空白を埋めずにはいられないのである。一三二の長歌が一三五よりも優れた表現たり得ているとすれば、それはひとえに表現の抽象化によって、詠み手の共感を呼び起こしているところにあると考える。

そこで、表現が抽象化されるほど、詠み手が共感しやすいのであれば、「石見」という国名や、「人麻呂」という人物名すらいらぬことになる。そうならないのは、一方で言語表現が、その成立した時代や作り手の身分、性別と言った要因から自由ではあり得ないからである。長歌という表現形式じたい、古代の所産であり、万葉集の時代長歌を詠み得た人物は限られただろう。一三二には、二首の反歌が添えられ、「山」は「高角山」であつたことが知られる。

(一三二) 石見のや高角山の木の間より我が振る袖を妹見つらむか

(一三三) 笹の葉はみ山もさやにさやげども我は妹思ふ別れ来ぬれば

通説ではこの二首を、長歌からの時系列の中で理解しようとする。だが、一三二では「妹が門見む」と、「見る」主体は「我」であつたのに、一三三では「妹」が袖を振る「我」を見ただろうか、とその主体が逆転している。これを事実として時系列の中に配置することも不可能ではないだろうが、反歌は長歌とは別の視点で、この作品全体の世界を重層化させているとみることができらるだろう。「妹」を思う「我」と、「我」を思う「妹」の双方があつて別離の悲壮感は大きくなる。そして、お互いの姿は「山」に阻まれて見ることはできない（距離的なことは問題にしない

として）、そうした不可能性の内に「我」がおかれていることには変わりない。続けて、和歌としてはいかにも平庸な一三三が続くのは、「核爆発」後の虚脱した余韻の中で、互いが互いを見ることがかなわないう不可能性の末、類型的な表現に感情をおさめるしかない絶望的な状況といえる。

「やま」に「なびけ」と命令する荒唐無稽さ、その果ての不可能性ゆえの絶望がこの石見相聞歌にの主題と考えておきたい。

三三

これまで、命令形によつて強い感情を表現した例をみてきた。最後に、柿本人麻呂のもう一つの長歌の代表作である、「泣血哀慟歌」をとりあげる。前作同様語句の異伝は省略する。

(二〇七) 天飛ぶや 軽の道は 我妹子が 里にしあれば ねもころに 見まく欲しけど 止まず行かば 人目を多み まねく行かば 人知りべみ さね葛 後も逢はむと 大船の 思ひ頼みて 玉かぎる 磐垣淵の 隠りのみ 恋ひつつあまに 渡る日の 暮れぬるがごと 照る月の 雲隠るごと 沖つ藻の なびきし妹は もみち葉の 過ぎて去にきと 玉梓の 使ひの言へば 梓弓 音に聞きて 言はむすべ せむすべ知らに 音のみを聞きてあり得ねば 我が恋ふる 千重の一重も 慰もる 心もありやと 我妹子が 止まず出で見し軽の市に 我が立ち聞けば 玉だすき 畝傍の山に 鳴く鳥の 声も聞こえず 玉梓の 道行き人も ひとりだに 似てし行かねば すべをなみ 妹が名呼びて 袖そ降りつつ

短歌二首

(二〇八) 秋山の黄葉を繁み惑ひぬる妹を求めむ山道知らずも

(二〇九) もみち葉の散り行くなへに玉梓の使ひを見れば逢ひし思ほゆ

二組ある長歌・短歌のうち、前半のものだけ取り上げた。この作品についても、数多くの論考がなされているが、本稿の関心は、今まで同様感情がどのように表現されているか、その方法を考えることにある。「石見相聞歌」の、「なびけこの山」に相当する感情の頂点は、この長歌でも末尾の「妹が名呼びて 袖を降りつつ」にある。「石見相聞歌」の二三二歌では、袖を振るのは「妹」への愛情表現であり、また別離を表すものであった。二〇七歌では、しばしば招魂の呪法として説明される。だが、この末句の直前に「すべをなみ」とあることに留意したい。

二〇七歌は、まず「我妹子」との関係が説明され、軽に住まう「妹」のもとに、世間の目を気にして頻繁に通うことができないという事情が記される。そこへ、使いの者がやって来て「我妹子」の死を告げる。動揺した「我」は、かつて「妹」がよく出かけた軽の市へ行くが、そこには「妹」の声も聞こえず、似た人すら見つけることができない。そこで「すべをなみ」、「妹」の名を呼んで袖を振り続けた、というのだ。ここでの袖を振る行為に、招魂の意味合いがあるにせよ、どうしようもないところに追い詰められた「我」が、「妹」の復活を願うというような明確な目的意識を持っているとは思えない。多くの人目があるだろう市で、もはや「妹」の名を呼び袖を振り続ける以外、「我」にできることはない。それは傍目からは異様な姿に映るだろう。人目を気にして思うように「妹」を尋ねられなかった悔恨に裏打ちされた行為だと見るべきだ。これを招魂の呪法だとしても、それが「すべをなみ」の次に置かれている以上、不可能性の意識を見ておかなくてはならない。

二〇七歌には、直接的に「我」の感情を表す言葉はない。ほぼ客観的な叙述によって構成された叙事歌と見なすことができよう。だが、「妹」のもとに思うように通えない消極性、使いの者によって「妹」の死を知らされる受動性から一転して、軽の市に立ち袖を振るといふ行為者に転じていく中で、「我」の感情の高揚が読者にも伝わってくる。

もはや命令形の持つ強度もなしに、「妹」を失った「我」の悲嘆の極みを表現し得たのである。「石見相聞歌」との成立時期の前後は不明だから、これを単純に人麻呂長歌の進化とは言えないのだが、声高に感情を訴えるのではないだけに、余計作品を読む者の心に強く訴える作品となっている。

二〇八歌は、長歌の雰囲気を引き継ぎながら、死者たる「妹」を秋山の中に探そうとする、しかも「我」はその山道に通じていないだけに、これもまた無謀な行為を、そうせずにはいられない衝動のもとに行っている。二〇九は、月日の経過を感じさせるが、「使ひ」の姿を見て、「妹」と逢った日々を回想するというもので、感情の強度は落ち着いたものの、しみじみとした余韻を残す歌である。

古代和歌が、その呪術的性格を希薄にしていくとともに、詠み手の心情を複雑に表現する歴史がはじまったのである。

〔万葉集〕〔古今和歌集〕本文は小学館新編日本古典文学全集により、一部を改めた

注

- 1 拙著『物語の古代学―内在する文学史―』（二〇〇四・風間書房）参照
- 2 伊井春樹『源氏物語引歌索引』（一九七七・笠間書院）によれば八二九歌は六例、八三〇歌は四例があげられる。
- 3 『たちばなの夢―私の古典詩選―』（一九七二・新潮社）
- 4 『万葉私記』（一九七〇・未來社）
- 5 伊藤博『万葉集の歌人と作品 上』（一九七五・塙書房）は一三五歌は一三二歌を踏まえた連作と考え、歌の配列に「求

心的構図」をみた。また、一三一歌を一三五歌の改稿とする説に神野志隆光『柿本人麻呂研究』（一九九二・塙書房）がある。

6 伊藤博注⁵は、作品自体は実体験を踏まえた虚構とする。一方で、歌の詠まれた場を実体的に捉え、宮廷サロンからロマンの歌を求められた人麻呂が、持統朝の女性達にせがまれ続編を詠んだとする。